المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى – كلية التربية
قسم التربية الفنية



دور المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تطور التشكيل الخزفي

متطلب تكميلي للحصول
على درجة الماجستير في التربية الفنية

إعداد الباحثة
أماني عيد أحمد الحازمي
إشراف الدكتور
أحمد محمد رملي فيرق
الاستاذ المشارك بقسم التربية الفنية

الفصل الدراسي الأول

١٤٣٢هـ - ١٤٣٣هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ﴾

[الرحمن: ١٤]

ملخص البحث

عنوان البحث: دور المفاهيم التشكيلية المُعاصِرة في تطوُّر التشكيل الخزفي .

اسم الباحثة: أماني عيد أحمد الحازمي .

أهداف البحث: استهدف البحث ما يلي:

١- التعرُّف على المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أَثَّرَت على العمل الخزفي، والتي يُمكن أن تساعد الفنان والمتذوق على فَهْم مضمون العمل الخزفي.

٢- الاستفادة من المفاهيم التشكيلية المعاصِرة للتوصُّل إلى حلول وتقنيَّات وصياغات جديدة تُثْرِي التشكيل الخزفي.

٣- تحديد بعض المفاهيم والأساليب والعناصر والعوامل المؤثرة في التشكيل الخزفي المعاصر، والتي يُمكِنُ من خلالها التوصُّل إلى مفاهيم وقيمٍ جمالية جديدة.

منهج البحث: استخدمَت الباحثة المنهج الوصفي القائم على جَمْع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة؛ لبناء الإطار النظري للبحث، والمنهج التحليلي لدراسة محتوى نماذج مختارة من الأعمال الخزفية المعاصرة عالمياً وعربياً ومحلياً.

وجاءت ابرز نتائج البحث كالتالي:

١-ان الاستفادة من المفاهيم التشكيلية المعاصرة ودورها في تطور التشكيل الخزفي الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة لا يمكن ان يتم من خلال الرؤية العابرة وانما يتم من خلال الدراسة العلمية والتحليلية واكتشاف الفكر الفلسفي لهذه الاتجاهات، وذلك لثرائها التشكيلي من حيث المعرفة الاسلوبية والتقنية والبنائية والتنوع الهائل في الأفكار والقيم التشكيلية والتعبيرية.

٢- تطور المفاهيم التشكيلية ودورها في اثراء التشكيل الخزفي وخاصة في العصر الحديث حيث التقدم الهائل في الوسائط التكنولوجية والتقنيات المستحدثة التي اتاحت للفنان فرصة التعبير عن مفاهيمة وأفكاره ومضامينه وترجمتها في صورة تشكيلية جمالية يمكن من خلالها تفاعل الحضارات الإنسانية العالمية.

٣-اوجد العصر الحديث بمنجزاته العلمية والصناعية والفنية ثورة من خلال الفكر القائم وسرعة التحول التي أدخلت سمات غير متوقعة في بنية العمل الفني وصيغة الطرح والتغير المستمر في مفاهيم البناء والتشكيل،وما ترتب عليها من حيث الإنتاج في العديد من المجالات وخصوصا مجال الخزف.

وجاءت ابرز توصيات البحث كالتالي:

١- زيادة الاهتمام والتعرف على الاتجاهات الفنية الحديثة التي كان لها الأثر الأكبر في صياغة وتكوين المفاهيم التشكيلية المعاصرة ودورها في تطور التشكيل الخزفي لما لها من تأثير في زيادة الإدراك والتذوق لتلك الاتجاهات وبالتالي زيادة الحصيلة الفنية عند المتلقي والفنان.

٢- أهمية تنمية الرؤية الفنية التحليلية ودقة الملاحظة في إدراك المفاهيم التشكيلية المعاصرة الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة وما بها من قيم جمالية وتعبيرية مختلفة والاستفادة منها في استحداث تشكيلات جمالية جديدة بما يخدم النهج التقدمي المعاصر وبما يتوافق مع الفكر التشكيلي للفنان.

٣- مواكبة حركة التقدم العلمي والتكنولوجي وإمكانية الاستفادة منها في الفن التشكيلي وخاصة مجال فن الخزف وإنتاج أعمال خزفية معاصرة تساعد على تجدد الفكر والمعالجات التي تتآلف وتكنولوجيا العصر للوصول إلى أفكار أخرى جديدة غيَّرت بنية الشكل التقليدية ومن ثم إعادة التركيب بما يتوافق ومعطيات التغيرات الفنية والتشكيلية التي ظهرت في العصر الحديث.

Research Summary

Title of the research: The Role of the Contemporary Formation Concepts in the Development of the ceramic Formalization .

Name of the researcher: Amany Eeed Ahmed Al-Hazemy

The objects of the research: the research aimed the following:

1. To know the contemporary formalization concepts which affected on the ceramic work. They can help the artist and tester to understand the content of the ceramic work .

2. Making use of the contemporary formalization concepts to reach at new solutions, techniques, and formula that enrich the ceramic formalization.

3. To determine some concepts, styles, elements, and factors which are effective in the contemporary ceramic formalization.and by which we can reach to new aesthetical concepts and values.

The curriculum of the research:

The researcher used the descriptive method which depends on collecting information and data from related references and sources to build the theoretical frame of the research. The analytic method was used to study the content of the selected models of the contemporary ceramic works internationally and in the Arab and Local Square in order to reach to the results .

The most preeminent results are as follows:

1. making use of the contemporary formalization concepts and its role in the development of the ceramic formalization results from the new artistic directions can't be done by an accidental vision but it only can be done through scientific and analytic study. Also, it can be done through discovering the philosophical thought of these directions because of its enrichment of formalization from the stylistic, technical, and formative knowledge in addition to the huge diversity in ideas and the formalization and expressive values

2. The development of the formalization concepts and its role in enriching the ceramic formation especially in the modern age where the huge progress in the technological devices and the invented techniques which enable the artist the chance of expressing his concepts ,ideas, contents and translate them in a formative and aesthetical picture by which the international humane civilization can interact.

3. The modern age caused ,by its scientific , industrial, and artistic achievements, a revolution through the thought and the speed of change which inserted unexpected characteristics in the structure of artistic work and the formula of the presentation and the continuous change of the concepts and what results from the quantitative production in a lot of fields especially the ceramics field .

The preeminent recommendations are as follows:

1. The increasing of the interest and knowing of the modern artistic directions which had a great effect in the formation and making of the contemporary formalization concepts and its role in the development of the ceramic formation as it has an effect in increasing the realization. tasting of theses directions and so the increasing of the artistic outcome for the receiver and the artist .

2. The importance of the development of the analytical artistic vision and the accuracy of the noting in realizing the contemporary formalization concepts which result from the modern artistic directions with its diverse and different aesthetical and expressive values. Also, to make use of them in inventing new aesthetical collection that serve the contemporary progressive way and to accommodate with the stylistic stage of the contemporary arts .

3. To be update with the scientific and technological progress movement and the possibility of making use of it in the formalization art especially in the ceramics field and producing contemporary ceramic works that help in renewing the thought and modifications that are accommodated with the technology of the age to reach to other new ideas to beak the traditional formation structure ,hence , the re-formation must be accommodated with the facts of the philosophical and expressive changes which appeared in the modern age .



الإهداء

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب..

إلى من كلّت أنامله ليقدم لي لحظة سعادة.. إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم ..

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار.. إلى من علمني العطاء بدون انتظار .. إلى من أحمل أسمه بكل افتخار..
أرجو من الله أن يمد في عمره ليرى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار ..

والدي العزيز..

إلى ملاكي في الحياة .. إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني .. إلى بسمة الحياة وسر الوجود

إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي ..

أمي الحبيبة..

إلى من تطلعوا لنجاحي بنظرات الأمل.. إلى شموع متقدة تنير حياتي ..

إلى من معهم سعدت.. وبرفقتهم في دروب الحياة سرت..

إلى من بوجودهم أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها ..

إلى من عرفت معهم معنى الحياة ..

إخوتي

للجميع اهدي هذا الجهد ..أمنية صادقة بأن ينال القبول والرضا.

الباحثة

الشكر والتقدير

الحمد لله على إحسانه، والشكر له على توفيقه وامتنانه، القائل في كتابه: ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ﴾[الأحقاف:١٥].

والصلاة والسلام على نبيِّنا محمد، وعلى آله أجمعين.

وبَعْد:

فبعدَ أنْ مَنَّ اللهُ عَلَيَّ بإتمام هذا الجهد المتواضع؛ فإنني أجد من الواجب أنْ أُسْنِدَ الفضلَ إلى أهله عرفاناً وامتناناً، فأتقدَّم بوافر الشكر والتقدير لجامعة أم القرى، معقل المعرفة ومحفل العلم وقاطرة التنمية.

كما لايَسَعُنِي إلَّا أن أذكُرَ بالوفاء، وأشكر بالدُّعاء **سعادة الدكتور احمد محمد رملي فيرق** الذي أسعدني بمتابعة هذه الرسالة وإخراجها بهذه الصورة المشرِّفة، والذي كان لي نِعْمَ المُعِين بَعْدَ الله على إنجازها، كما أشكُرُه لِسِعَةِ صدره، وحُسْن خُلُقِه وسديد توجيهه ونصحه؛ فأثابَهُ الله عني كل الخير.

وشكري وعرفاني موصولٌ لِلَجنة المُناقِشين **سعادة الدكتورة أميرة عبدالرحمن منيرالدين** ، **وسعادة الدكتور سهيل سالم الحربي**، الذين تفضلوا بمناقشة هذه الرسالة والتكرُّم بإبداء النُّصْح والملاحظات التي لا غِنَى عنها؛ فلَكُم مني أصدق الدعوات التي تعبِّر عن التقدير المحفوف بالعرفان.

وأقدِّم عظيم شكري وجزيل امتناني لِوَالدَيَّ؛ حيث نِلْتُ منهما وافر الاهتمام وصادق الدعاء، وأسرتي العزيزة، وخالي الأستاذ سعود الحازمي؛ الذين لمْ يَأْلَوا جهداً في توفير الجو المناسب، وحظيت منهم بالتشجيع الدائم والدعم المستمر طوال فترة الدراسة مما مَكَّنَنِي بعدَ توفيق الله من إنجاز هذا العمل.

ولا يفوتُني في هذا المقام أنْ أُزجي بالغ الشكر والامتنان إلى صاحب الأيادي البيضاء النبيلة المعطاءة سعادة الدكتور محمد العبيدي؛ والذي قدَّم لي تسهيلات ونصائح جَمَّة وأولاني رعاية خاصة برأيِهِ السديد وفكره النيِّر.

وأخيراً: فإنْ حَقَّقَت هذه الدراسة ما أطمح إليه، وما ينال رضا أساتذتي الكرام فذاك مِن توفيق الله، وإن كان هناك قصور فذاك من طبع البشر.

أسألُ المولى -عزَّ وجلَّ- أنْ يبارك جهود الجميع.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة، والسلام على محمد بن عبد الله الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، والله ولي التوفيق.

الباحثة

محتويات البحث

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة



فهرس الصور والأشكال



الفصل الأول

مقدمة البحث:

- مشكلة البحث
- أهداف البحث
- أهمية البحث
- منهج البحث
- حدود البحث
- مصطلحات البحث

مقدمة البحث:

تُقَدِّم لنا الحركاتُ الفنيَّةُ المُعاصِرة باستمرار أعمالاً فنِّية جديدة، والتي كان للفكر التشكيلي المعاصر أثره عليها وعلى خيال الكثير من الفنانين؛ بحيث فتح لهم أفاقاً جديدة نحو الابتِكار في مجال التشكيل الخزفي الذي أنتج أعمالاً جديدة أحْدَثَت ثورة في المفاهيم التشكيليَّة، وفي تكوين فِكر وفلسفة مُغايِرة لِمَا كانت عليه في السابق، فاختلفَت بذلك المعاييرُ والمُنطَلَقاتُ والقِيم الجمالية في التكوينات التشكيلية الخزفيَّة المُعاصِرَة.

ويَذْكُرُ (العطار،٢٠٠٠) أنه «بعد النصف الأول من القرن العشرين تنوع الإبداع الجمالي وتطور، ودخلت عليه خامات جديدة وأساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية، وتغيرت بذلك المفاهيم التقليدية والفوارق المعتادة بين فنون الإبداع ، وأزالت الحواجز بين مجالات الفن ودخلت معايير جديدة أضافت إلى الفنّ والمتذوِّقين له رُؤية جديدة، أحْدَثَت ثورة في الفِكر والمفاهيم والقواعد التقنيَّة التي أطلقت الحرية للفنان بالتجريبِ على الخامات لاكتشاف إمكانياتها، بعيداً عن القواعد التقنية المحفوظة وحرية التَّوليف بَيْنَ الخامات؛ التي فتحت المجال أمام الفنان للتعبير عن رؤيته الفنية بصورة تشكيلية جديدة». (ص٦)

وتُضيف (كلود عبيد،٢٠٠٥) أن «الفن التشكيلي يعد مظهراً من مظاهر فهم الواقع والتعامل معه،في إطار عصري غلبت عليه الروح العلمية، فكان الفن من خلال طبيعته الإبتكارية مفتاحاً للعديد من التطورات والتحولات التي تؤكد استقلال الإنسان ،فلم يعد الفن تقليداً، بل بات إبداعاً».(ص٩٤)

وجاء ذلك نتيجةً لتطوُّر النظريات والمفاهيم حول هذه الاتجاهات، والتي أَدَّتْ إلى التحرُّر مِن الشكل القديم، واستخدام أساليب مُتقدِّمة وتقنيات مُختلِفَة، تُناسِبُ العصر؛ فَلا يستطيعُ الفنان أنْ يعيشَ بِمَعْزِلٍ عن مُجتمَعِه، وطبيعة فلسفته التي تُساعِدُ على تكوينِ فِكر الفنان ومفاهيمه التشكيلية، والتي قد تُساهِمُ في تحقيقِ بُنيةٍ جديدةٍ للتشكيلِ الخزفيِّ.

إنَّ النظر إلى فن الخزف المعاصِر يَتَّضِحُ فيه أنه محاولات جادَّة مِن قِبَلِ الفنان؛ مِن أجل الحُصول على أشكالٍ جديدةٍ برُؤيةٍ مُبتكَرَةٍ تُواكب التطوُّر، وإيجاد طُرُقٍ لمعالجات الشكل والاستفادة من الإمكانات التشكيلية في إيجاد صياغات فنية يُمكِنُ من خلالها تحقيق قِيَماً جمالية.

ففي العصر الحديث اختلفَت الأمور، خاصةً عند الفنان الخزاف، فخرج الخزف عن شكل الآنية، وبالتالي عن الوظيفة التي ارتبطت به منذ القدم.

فقد أشار (طه ، ١٩٨٩) بأن القرن العشرين «شهد يقظةً وبحثاً وإبداعات وندوات واختراعات، تكشف أهمية الفرد والاهتمام بالأعمال الخزفية الفنية، وقد ارتبط هذا التحول الكبير في مجال الخزف بفردية وشخصية الخزاف وببيئته وثقافته». (ص ١٠٦).

ويرى (عبود ،١٩٨٧) أن « العصر شهد تطورات فكرية وفلسفية وتقنية، ونتيجة لهذا كان على الفنان الخزاف أن يَكُونَ على دراسة ومقدرة فنية وعلمية بتلك الاتجاهات الجديدة؛ لإدراك ما وراء ذلك مِن معانٍ جمالية وفلسفية وتعبيرية». (ص٣٣).

ويرى (نورتن ، ١٩٧٨) أن «الخزَّاف في المرحلة الحديثة قد ابتعد عن مفهوم وخصائص الخزف في الماضي، وأصبحت بعضُ المفاهيم القديمة عن طريق التشكيل، وعيوب التجفيف، والحرق والطلاء –والتي كان الخَزَّاف يَعملُ جاهداً على تلافيها– أصبح الفنان المعاصِر لا يَنزعجُ منها، بل يَعملُ على الاستفادة منها في ضوء الإتجاهات الحديثة». (ص ٢٨).

فالفنانُ الخزَّاف لا يَقفُ عند حَدٍّ مُعَيَّن فيما يتناوله مِن موضوعات وأفكار، بل يَبحثُ دائماً عن الجديد، مواكباً بذلك الاتجاهات المعاصِرة التي يعيشها مجتمعُه؛ لِيُعَبِّرَ مِن خلال أعمالِه عن فنِّ مُجتمعِه وتطوراته، فبذلك تَميزَتْ أعمالُه الخزفية بالتفرُّد، مِن خلال ما تحمَّلُه مِن فكر الفنان ومفاهيمِه التشكيليّة.

وأصبح فن الخزف له مضمون ومحتوى تعبيري نابع مِن داخل الفنان، وساعد في ذلك التطوُّر الحادث -الآن- للأساليب والإتجاهات الفنية المُعاصِرة، بجانب الخامات والتقنيات وطرق التشكيل، التي ساعدت في إخراج الأفكار وتصميمها وتنفيذها كما يراها الفنان، وبالتالي هي انعكاسات لمفاهيمِهِ وتَصوُّراته التي مِن خلالها يستطيع إيجاد علاقات تشكيلية جديدة.

ومِن ذلك ظَهَرَتْ التغيُّرات في طُرُق الأداء، وأصبح فنُّ التشكيل الخزفي يَعكِسُ سِمات الفِكر، وما يَنْتُج عنه مِن مفاهيم تشكيلية وجمالية، أثرت في الشكل الخزفي، وأَعْطَت صياغات جديدةً لِرُؤى تشكيلية، تتناسَبُ والأبعاد الفكرية الجديدة لثقافة العصر.

ولقد كانت لاستجابة الفنان الخزَّاف للاتجاهات الحديثة في الوقت المعاصِر بِداية لفكرٍ جديد مِن ناحية الموضوعات والأشكال الخزفية، التي سَعَى مِن خلالها إلى تحقيق قِيَمٍ تتلائم مع القِيَم النفعيَّة المادية التي خَرَجَ بها الشكل الخزفي عن التقليد المُتعارَف عليه، كإناء أو طبق يؤدي وظيفة، وأصبحَت الأعمال الخزفية تتضمَّن قِيماً تعبيريَّةً وجماليةً، والتي قد تَعْكِسُ مِن خلالها مفاهيم الفنان التشكيلية، ومِن هنا تتضحُ أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على أهم هذه المفاهيم التشكيلية، والتي أثرت في تَطوُّر التشكيل الخزفي.

وهنا لا بُدَّ مِن إيجاد رؤى مستحدثة؛ لِتُساعدنا على إنتاج الأفكار المتجدِّدة، بعدَ أنْ تَمَرَّدَت الأفكار، وتمرَّدَ مُفكِّرُوها على الأسس التقليدية، بحيث تتيح للباحثة إيجاد مستوى إيضاح للمفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت في بناء الشكل الخزفي، وإيجاد حلول متنوعة وإعداد وعي عالٍ مِن الأفكار ذات مستويات مِن الثقافة والفن والتراث.

مشكلة البحث :

يُعتبَرُ فن الخزف هو أحدُ مجالاتِ الفُنون التشكيلية، والتي تَعرَّضَت إلى مُتغيّرات في المفاهيم التشكيلية، مُستمدَّة مِن رؤى وفِكر فلسفي مُتغيِّر، وفق مُتطلَّبات وحاجة كل عصر، ومِن هنا لا بُدَّ مِن فَهْم هذه المتغيرات، ودراسة هذا الفكر المتنوِّع في الرؤى التشكيليةالجديدة.

وبلا شك؛ فالمفاهيم التشكيلية المعاصِرة لفن الخزف متجددة ومتنوعة تبعاً لتنوع الإتجاهات والحركات الفنية، لذا لا بد وأن يكون هو الآخر خاضعاً إلى تفاسير خصوصية هذا الفن، باعتباره فَنًّا مُلازماً للإنسان منذ العصر الحجري، وحتى عصرنا الحاضر، بإعطائه صورة دالة جديدة ترتبط بالمفاهيم الحضارية والتراثية، حيث كانت صيغ التشكيل تقليدية، ثم قامَت على أفكار التمرُّد بقِيَمٍ تشكيلية، تتنوَّع فيها الاتجاهات والمدارس التشكيلية ما بين الفكر التقليدي بتقنياته التشكيلية، وبين الحداثة في التصوُّر التعبيري والتشكيلي للبناء الخزفي المعاصر.

مِن هنا يأتي دَوْر الكَشْف عن المفاهيم التشكيلية لفن الخزف المعاصر، التي قد تعطي بدورها توضيحاً طبيعيًّا وفنيًّا يَمنحُ مجالاً واسعاً للتعبير التشكيلي الخزفي مِن الحرية، يُحقِّقُ مُيول ورغبات ومفاهيم فنان الخزف، وبما يَتوافقُ مع تَوجُّهات فلسفة الفكر التشكيلي المعاصر.

وعلى ضوء هذا التوجُّه تُحدِّدُ الباحثةُ مشكلتها في رَصْدِ المفاهيم التشكيلية المعاصرة ودورها في تَطوُّر وبناء التشكيل الخزفي، وما نَتَجَ عن ذلك مِن تكوين فكرٍ جديدٍ، له أثره على ممارساتٍ تشكيلية كَشَفَت عن مُتغيّراتٍ وقيم ابتكارية وجمالية في مجال الخزف برؤيةٍ مستحدثة.

فهل لهذه المفاهيم التشكيليَّة المعاصِرَة دَوْرٌ في تَطور مفاهيم البناء التشكيلي الخزفي؟

تساؤلات البحث :

١ – هل لِلمفاهيم التشكيلية المعاصرة دوراً في إعطاء بنية فكرية وشكلية من الممكن أنْ تُشَكِّلَ ركيزةً تنال التأثير الواضح في التشكيل الخزفي المعاصر؟

٢– هل هناك أعمال خزفية معاصرة نستطيع من خلالها تحديد السّمَات الشكلية التقليدية والحديثة ، والتي تُعطي حالات الشَّدّ والانتباه،وتساعد في تحديد المفاهيم التشكيلية؛ لتكون عامل فرز بين أنصار القديم وأنصار الجديد ؟

٣- هل استطاع الخزف المعاصِر أنْ يَستكشِفَ ملامح الحَداثة والاتجاهات الفنية والمتغيرات التي مَثَّلَت المُعطَيات الواقعيَّة، ضِمن جُملةِ التحوُّلات المتأثِّرة بالمَورُوث القديم؟

أهداف البحث :

تأسيساً على تلك التساؤلات التي أوضَحَت بصورةٍ جَلِيّة مُشْكِلَة البحث، تَمَّ تَشْكيل أهـداف البحـث بالصياغات الآتية:

١- التعرُّف على المفاهيم التشكيلية المعاصِرَة التي أَثَّرَت على العمـل الخـزفي يُمْكِـنُ أَنْ تـساعدَ الفنـان والمتذوق على فَهْم مضمون العمل الخزفي.

٢- الاستفادة مِن المفاهيم التشكيلية المعاصِرَة للتوصُّل إلى حلول وتقنيات وصـياغات جديـدة تُثْـرِي التشكيل الخزفي.

٣- تَحديد لبعض المفاهيم والأساليب والعناصر والعوامل المُؤثِّرة في التشكيل الخزفي المعـاصر، والتـي يُمكِن مِن خلالها التوصُّل إلى مفاهيم وقِيَم جمالية جديدة.

أهمية البحث :

تتمثَّل أهمية البحث فيما يلي:

١- إلقاء الضوء على أهمية المفاهيم التشكيلية المعاصِرة والتي أَثرت في الشكل الخزفي.

٢- بيان أهم المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي ساعدت على تطور البناء الخزفي .

٣- يَسعَى لتحديد الإيضاح المفهومي للتشكيلات الخزفيـة وخـصوصاً التـي اخْتَلَطَـت فيهـا مفـاهيم القديم والحديث والمعاصر، ومِن ثم تحديد آليات لاسـتلهام فـن الخـزف المعـاصر للوصـول الى صـياغات مستحدثة في العمل الفني.

٤- يَكشِفُ الأنماط والأساليب المُتَّبَعة في بناء الشكل الخزفي، وإعطاء فرصة كافية للمفاهيم التـشكيلية لإمكانية كَشْف العامل التقني والفني والجمالي.

منـــــهج البحث :

١- تتبع الباحثة المنهج الوّصفي التحليلي القَائِم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث .

٢- تتبع الباحثة في عملية التحليل طريقة (هورد رسيتي) Howard Risatti النقدية والخاصة بتحليل نماذج الأعمال الفنية.

حدود البحث :

يقتصر البحث على الحدود التالية:

الحدود الموضوعية ، وهي كالتالي:

١- الفن المعاصر وما يرتبط به من النظريات والمفاهيم والاتجاهات الفنية الحديثة التي تَناوَلَت الفن بشكل عام والخزف بشكل خاص في القرن العشرين إلى الوقت الحالي زمن إجراء البحث للاسترشاد بها في بَلْوَرَة دور المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تطوُّر التشكيل الخزفي.

٢- عَرْض لبعض المفاهيم والأساليب والعناصر والعوامل المؤثِّرة في التشكيل الخزفي المعاصر.

٣- تصنيف الأعمال الخزفية وفق ثلاثة محاور رئيسة وهي: (هيئة العمل، عناصر التكوين في العمل، أساليب الصياغات التشكيلية المستخدمة تنفيذ وعرض العمل) بهدف الوصول إلى أهم المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت في العمل الخزفي.

٤- عرض وتحليل لمختارات مِن الأعمال الخزفية المتنوِّعة في الفن المعاصر، وعددها (أحد عشر) عملاً عالميًّا و(ثلاثة) أعمال عربيًّا و(عملاً) محليًّا، إستناداً على صور هذه الأعمال حيث أن الباحثة لم تشاهد معظم الأعمال، وإنما شاهدت صور عنها؛ لذا فإن التحليل والقراءة والوصف سيعتمد على هذه الصور، واستخدَمَت الباحثة في عملية التحليل طريقة (هورد رسيتي) Howard Risatti النقدية والخاصة بتحليل الأعمال الفنية، للوقوف على أهم المفاهيم التشكيلية التي كان لها دَوْرٌ في تَغَيُّرِ مفاهيم البناء التشكيلي الخزفي.



مصطلحات البحث :

وفيما يلي عرض لمصطلحات البحث وتعريفها وهي كالتالي:

المفاهيم: Concepts

لغوياً :

يوضح (الرازي ،د.ت) أن: «فَهِمَ الشيء -بالكسر- فَهْما، وفَهَامةً؛ أي: عَلِمَهُ، وفلان فَهِمٌ، اسْتَفْهَمَهُ الشيء فَأفْهَمَهُ، وفَهَّمَهُ تفهيماً، وتَفَهَّمَ الكلام فَهِمَهُ شيئاً بعد شيء». (د.ص).

إِصْطِلَاحيّاً:

يُعَرِّفُه (مصطفى ،٢٠٠٤) بأنه: «حالة ذهنية تتكوَّن نتيجة فِكْر وفَهْم للشيء تم تَصَوُّره وصياغتُهُ في مفهوم إجرائي؛ بحيث يكون عملاً فكريًّا مُنطبقاً على الواقع». (ص ١٦).

ويوضح (خليل، ١٩٩٥) إن: «المفهوم يتم كعملية عقلية مِن خلال تصور ذهني؛ فإنه يرتبط بالقدرات العقلية للفرد». (ص ١٨٢).

في حين نجد أن (عمر، ٢٠٠٨) قد عَرَّفَهُ بأنه: مجموعة من الأشياء، أو الحوادث، أو الرموز تجتمعُ معاً على أساس خصائصها المُشترَكة العامة، التي يُمكن أن يُشارَ إليها باسم، أو رمز خاص، أو تصوُّر عقليّ عامّ ماديّ، أو مُجرَّد موقف أو حادثة أو شيء ما.

والمفهوم المادي: هو تصوُّرٌ لأشياء يُمكنُ إدراكُها عن طريق الحواسّ .

والمفهوم المُجرَّد: هو فكرةٌ، أو مجموعةُ أفكار يَكتسبُها الفرد على شكل رموز، أو تعميمات لتجريدات مُعيَّنة، إذ يُبنَى المفهومُ عادةً مِن تَصوُّرات تحصل مِن خلال الحواس، ومن الذكريات والتخيُّلات، ومِن نتاج الفكر.(د.ص)

إجرائِيًّا:

مِن خلال تَقَصِّي الباحثة في تعريف هذا المفهوم وَجَدَت أنَّه: مجموعة من الأفكار والتصوُّرات والتغيُّرات التي نَتَجَت عن الاتجاهات الفنية الحديثة، والتي ساعدَت على ظُهور مُتغيِّرات في الأساليب والصياغات التشكيلية في الأعمال الخزفية عند الفنان المعاصر.

وتَرمِي الباحثةُ إلى أنَّ تشكيل المفهوم يُعتبرُ انطباعاً أو تَصوُّراً شخصيًّا يَختلِفُ باختلاف الأفراد أنفسهم، واختلاف خبراتهم فيه، ومع ذلك؛ يُمكِنُ أنْ يَتشابَهَ معنى المفهوم الواحد لدى الأفراد المختلِفين، عندما تتشابه الخبرات التي يَمُرُّونَ بها. والمفاهيم لا تنشَأْ فجأةً بصورة كاملة الوضوح، ولا تَنتهي لدى الفرد عند حدٍّ مُعيَّن، ولكنها تَنمُو وتتطوَّر طوال الوقت. وكلما زَادَت خبرة الفرد عن المفهوم بِتعرُّفِه على أمثلة إضافية له، كُلَّما تَكَشَّفَ لديه المزيد من الخصائص عنه، وتَعرَّف على العلاقات التي تربطه بمفاهيم أخرى .

التشكيل: Formation

لغويًّا:

الشَّكْلُ -في «مُعجم مُفردات اللغة العربية»-: هو المثل والشبه، والجمع: أشْكالٌ وشُكُولٌ، يقال: هذا أشكل بكذا؛ أي: أشبه وقوله -تعالى-: ﴿ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦ ﴾[1]؛ أي: على جديلتِه وطريقتِه وجهتِه .

إِصْطِلَاحيّاً:

ويُوضح (عبد الحميد،٢٠٠١) أن «مصطلح الشكل (form) يُشير إلى التخطيط العام لأيِّ شيءٍ، والشكل يعني: الصورة الخارجية، أو الفن الخالص المجرَّد عن المضمون». (ص٢٦٥).

ويرى (العشماوي، ١٩٨١): «أن التشكيل هو كل ما يَتَّصِلُ بالبناء المحسوس للمُنتَج؛ من: تناظر، وألوان، ونسب، وتكوين». (ص٨٣).

وتتَّفق الباحثة مع ما ذُكِرْ من تعريفين سابقين (عبد الحميد و العشماوي) للتشكيل، وتضيف إليهما أن الشكل بدأ يتحرَّر مِن هذا المعنى، ليشمل كُلّ ما يساعد في تكوين بنية العمل، بما فيها مضمون ومفاهيم وفكر الفنان.

إجرائياً:

تُعرِّف الباحثة التشكيل – إجرائيًّا –:بأنه هو أسلوب التنظيم والبناء، وهو الطريقة التي يَصُوغُها الفنان لِيُعَبِّر عن عمله الفني، سواءً في البنائية، أو في المضامين والمفاهيم التي تساهم في هذه البنية، وفي تكوين وصياغة هيئة العمل الخزفي.

---

(١) سورة الإسراء، الآية: ٨٤.

وتَخْلُصُ الباحثة إلى أنَّ التشكيل في البناء الخزفي هو الصورة النهائية التي تُعطيهِ الهيئة، والتي مِن خلالها تبرز عناصر شَكليَّة؛ كالكتلة، والحجم، والفراغ ، ويجبُ أن تترابط هذه العناصر مع فِكرة ومضمون العمل؛ حتى تَخْرُجَ في صورة علاقات تشكيلية مُتوازنة تَحمِل قِيَماً جماليةً.

المعاصرة: Contemporary

لغويًّا:

يُعرِّف الشيرازي في «القاموس المحيط» العصرَ بأنه: الدهر، والجمع: مَعاصِرُ. والعَصْرِيُّ؛ هو: المنسوب إلى العصر السائر على عادات عَصْرِه وتقاليده. (د.ص).

اصْطِلَاحيّاً:

تُوَضِح « موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية » أن (الفن المعاصر contemporain Art أو فنون ما بعد الحداثة Postmodern) يضم مجموعة اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي.(د.ص).

يَذْكُرُ (محمود،١٩٩٩) أن «المعاصرة هي محاولة يقوم بها الفنان للوصول على أسلوب معاصر بتجديد في المفاهيم والأسلوب أو الخامات والأدوات المرتبطة بالإبداع الفني أو إحياء فلسفات سابقة أو إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل في صياغة معاصرة، والبحث عن أشكال جديدة من التعبير الجديد» (ص٥٠).

وتضيف (كلود عبيد،٢٠٠٥) أن « المعاصرة هي الحضور والوعي بلحظتنا الحضارية بكل مكتسباتها التقنية والتكنولوجية والإبداعية، ووعي منجز الآخرين وتفهمه واستيعابه، فما من حضارة وجدت إلا بعد ان استوعبت الحضارات الأخرى وفنونها وتمثلتها وأضافت إليها، وهي بذلك تتثاقف المعارف تجديد للنوع وتقوية للثقافة ».(ص ٩٦).

إجرائياً:

وتُعرِّفُ الباحثةُ المعاصرة -إجرائيًّا-: بأنها تتضمَّنُ معنى التزامُن والمواكَبَة، وتتخذُ معنى التحديث، بحيث تَظْهَرُ معها تكوينات ومعايير جماليَّة وابتكارات شكلية؛ بمعنى يتم تحديث الفن مِن خلال إمكانات المجتمع المادية والثقافية والفنية، وإيجاد حلول مُبتكَرة، بناءً على خبراتٍ سابقة؛ لمواجهة مواقف تَفرضُها متغيّرات جديدة.

التطوُّر: Development

لُغويًّا:

يُعرِّفُه (أبو العزم، د.ت) في «المعجم الغني» أنَّ تَطَوّر – [ط و ر] تَطَوَّرت، تَطَوُّرٌ. «تَطَوَّرَ فِي دِرَاسَتِهِ»: تَرَقَّى، تَدَرَّجَ. «تَطَوَّرَ الْمُجْتَمَعُ» : عَرَفَ تَغَيُّراً وَتَبَدُّلاً؛ أَيْ: تَحَوَّلَ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ. (د.ص).

التطوُّر– في «معجم المحيط»-:هو تَعَدّل أو تحوّل من حالٍ إلى حال؛ يُقال: تَطَوَّرَ يَتَطَوَّرُ تَطَوُّراً، وهو التحوُّل التدريجيُّ نتيجةً لتغيُّرات تحدث في مورِّثاتها. (د.ص).

اصْطِلَاحيّاً:

توضِّح(ندرة اليازجي،٢٠٠٣) أنَّ التطوُّر هو انفتاح الطاقة المنطوية على هيئة مادة أو كتلة؛ وهو ظهور القوى المستترة، اللَّامرئية، في تضاعيف المادة، وهو الكشف الدائم عن السرِّ الكامن في باطن المادة.

وتُضيفُ أنَّ التطوُّر فِعْلٌ يُشير إلى انطلاقٍ تدريجيٍّ للطاقة المُنطوِية على ذاتها؛ فهو ديناميَّةٌ وتحرُّرٌ من القيود التي تكبِّلُ الطاقة في الكتلة والمادة.(د.ص)

وتُشيرُ (هدى سيف،٢٠١٠) إلى أنَّ التطوُّرَ يعني : التغيير أو التحويل مِن طَوْرٍ إلى طَوْر؛ أي: «تَحَوَّلَ مِن طَوْرِهِ».(د.ص)

وتتفقُ الباحثةُ مع ما ذُكِرْ؛ حيثُ أنَّ تَطوُّر الفنون مُرتبطٌ بتطوُّر البشرية، سواء في مضمونها، أو فكرها ، أو طريقة طرحها؛ أي: التطوُّر يؤثِّرُ بشكلٍ أو بآخَر على الإنتاج الفني.

إجرائيًّا:

ترى الباحثةُ أنَّ التطوُّر فِعْلٌ مُتكامِل، يُشير إلى تآلُف العناصر مع بعضها البعض، لِتَتَشَكَّل في أعمال فنية أرقى تُحقِّق المزيد مِن الوعي والحِس الفني، الذي يساعد بدوره على توضيح المفاهيم التشكيلية المُكوِّنة لهذا العمل الفني .

وترى الباحثةُ أنَّ التطوُّر يُطلق أيضاً على التغيُّر التدريجيّ الذي يَحْدُثُ في تركيب العمل أو العلاقات أو النُّظُم أو المواد المكوِّنة لهذا العمل، وُصولاً إلى تحقيق الأهداف المَرجُوَّة بصورة أكثر كفاءة، مِن خلال المُعطَيَات وتعامُل الفنان معها بصورةٍ تَكشِفُ عن قدراتِه وخبراتِه الفنِّية.



الفصل الثاني

(أدبيات البحث)

أولاً: الإطار النظري.

ثانياً: الدراسات السابقة.

أدبيات البحث

أولاً: الإطار النظري

المبحث الأول: الفن التشكيلي المُعاصِر.

المحور الأول:مفهوم المعاصرة.

المحور الثاني: الرؤية الفكرية في التشكيل المعاصر.

المحور الثالث:الاتجاهات الفنية الحديثة وأثرها في تطور الفن التشكيلي المعاصر.

المبحث الثاني:التشكيل الخزفي المعُاصِر.

المحور الأول:

الأساليب الفنية المؤثّرة في الشكل الخزفي.

المحور الثاني:

العوامل المؤثرة في الشكل الخزفي.

المحور الثالث:

عناصر تكوين الشكل الخزفي.

المحور الرابع:

المفاهيم التشكيلية المعاصرة.



الإطار النظري

تمهيد:

تناولَت الباحثةُ في الفصل السابق مشكلة البحث، وعرضَت: أهميتـه، وأسـئلته ، وخطواتـه المنهجيـة. ولتحقيق هدف البحث يَتَعَرَّضُ الفصل الحالي لِتطوُّر اهم المفاهيم التشكيلية المُعـاصِرة، ودورهـا في إثـراء الشكل الخزفي؛ وذلك مِن خلال مباحث وهي كالتالي:

المبحث الأول :الفن التشكيلي المعاصر

المحور الأول: أولاً: مفهوم المُعاصَرة. contemporary

يُشير (العطار، ٢٠٠٠) إلى معاني ومفاهيم عديدة للمُعاصَرة، اكتفَت الباحثةُ بمفهومِه الذي يُوضِّح أنَّ المُعاصَرة هي: «إيجاد حلول مُبتكَرة بناءً على خبراتٍ سابقة؛ لمواجهـة مواقـف تَفرضُـها مُتغـيّرات جديـدة. وينطبق هذا المفهوم على الإبداع الفني؛ من حيث أنه استجابة لمثـيرات معيَّنـة، وتختلـف النتيجـةُ مِـن فنـان لآخر، كُلٌّ حَسْبَ هويّته وثقافته». (ص ١٤١).

كما اتَّجَهَ الكثيرُ مِن الباحثِين والمُفكِّرين في الفن إلى تعريف المُعاصَرة، ومنهم (كلود عبيد،٢٠٠٥) حيث ذكرت «أن المعاصرة الحقيقة في الفن لا ترتكز على ادعاء الارتباط بالاحداث والملابسات، كـما أنهـا ليـست تقليداً للمذاهب الحديثة المستوردة بل هي ترتكز أصلاً على أصـالة تنبـع مـن فهـم سـليم للظـروف البيئيـة والإقليمية والعصر كله بظروفه وانطلاقاته». (ص ٩٦).

ومِن هُنا فالباحثةُ ترى اتفاق الرأيَيْن السابقَيْن حـول أهميـة الثقافـة ومـدى تأثيرهـا عـلى فكـر الفنـان وخبراته، وتُضيف إليهما أنَّ المفاهيمَ التشكيلية المُعاصِرة -والتي هي موضوع البحث -هـذا-، قـد تختلـفُ وتتأثرُ تَبعاً للثقافات والاتجاهات السائدة في العصر.

ويوضـح (البهنسـي،١٩٩٧) أنَّ « المعاصرة تنطلق مِن الكشف عن الذاتية الثقافية وإغنائها، والكشف إنما يتم بالرجوع إلى حصيلة الثقافة القومية التي تكدَّست عبر التاريخ والتي اغتنت بالتبـادل مـع الثقافـات المعاصرة -أيضاً-؛ لكي نستطيع أنْ نبني ثقافةً أكثرَ تقدُّماً». (ص١١٥).

ويوضح (لمعي، ١٩٩٩) أنَّ «التجارب الإنسانية في تاريخ الفـن أثبتـت أن حركـة الفنـان مـن بيئـة إلى أخرى يُثرِي الشكل والمُحتوى، ويُطوِّر الاتجاه، ويُكسِب المعنَى عُمقاً إنسانيًّا لخبرات مُجتمعِه». (ص٦٦٤).

ومِن خلال تَقَصِّي الباحثة لمفهوم المُعاصَرة في بعض المراجع تَرى أنها هي مسألة التغيير الشامل بثقافة عصرية حديثة، وتبادل تلك الثقافة، سواءً كان ذلك في نطاق الثقافة الإنسانية، أو في نطاق الثقافة المادية التقنيَّة، والتي يجب أن تقومَ على عملية التبادل والأثر والتأثير؛ بحيث تربط المنجزات المعاصرة بالتراث لتحقيق الأصالة التي تُعَدُّ أساساً لحالة البناء الحضاري، وذلك مِن خلال الواقع والفكر المتجدد.

وممَّا سَبَقَ؛ تتضحُ أهمية المُعاصَرة والاتجاهات الفنية الحديثة كعوامل ضاغطة، ساهمَت في تكوين فِكر الفنان ومفاهيمِه التشكيلية التي قد تحَقَّق إثراءً في المنجز الخزفي .

ثانياً: فلسفة الفن المُعاصِر.

إنَّ المُتطلِّع للفن الحديث لَيُدْرِكُ تنوع وغزارة الأفكار المتعددة للعقل البشري المُبتكِر في القرن الواحد والعشرين؛ فهو مُتَعَدِّدُ الجوانب، يَحمِلُ ثراءً فنيًّا، لمْ تُدْرِكْهُ العُصور الأخرى، استند فيه التعبير إلى فَرْدِيَّة كُلّ فنان ولُغته التي تُعَبِّر عن فِكْره ومفاهيمه ومضمون عملِه الفني. وفي ذلك يرى (عطية،٢٠٠٦م) أن فلسفة الفن المعاصر تعني «فعالية الأشكال في تكوينها الحر؛ أي: فعالية العلاقات التي تُنتِجُها الأشكال في أوضاعها الجديدة،وبذلك استغنى بها الفنان في القرن العشرين عن الواقع المرئي،وسعى الى تحطيم الأشكال الظاهرية للموضوعات من أجل أن يكشف عن الجوهر الشكلي أو التعبيري» (ص١٢).

يشير (العطار، ٢٠٠٠) إلى أن «المضمون في لغة الفن الحديث لا يَظْهَرُ سَهلاً على سَطْح العمل؛ كما كان الحال في العقد السابق، بل توارى في ثَنَايَا العمل الفني والبيئة الثقافية القائمة التي يُعايِشها الفنان والمتلقِّي». (ص١٤).

وفي ذلك -أيضاً- استشهدَ (ريد، ١٩٦٨) بأفكار الباحث (كونراد فيدلر) التي ضَمَّنَها عبارات تقول: «الفن الحديث وسيلة لإدراك العالَم عن طريق المَشاهِد البصرية التي نُسَجِّل بها المرئيات مِن حولِنا، والفنان يَمْلِكُ القدرة والرغبة في تحويل إدراكه البصري إلى شكل مادي». (ص١٥٦).

لقد تعدَّدت الفلسفات والتوجُّهات الفنية المعاصرة مع مطلع القرن العشرين؛ حيث تَغَيَّر المفهوم التشكيلي للفن -بشكل عام-، والخزف -بشكل خاصّ-؛ فأصبح متأثِّراً بمفاهيم ونواتج الاكتشافات العلمية الحديثة، ونظريات التجريب واللون، مع استخدام إمكانيات الخامات والتقنيات ذات الوسائط المتعدِّدة بذلك؛ فقد تَطوَّرَ الفن المعاصر، واتَّسَعَت دائرتُه لِتشمل العلم والفكر والمجتمع وذات الفنان ومفاهيمه وما وراء الطبيعة والسكون والحركة والتركيبية والإنشائية والرمز والخيال وغير ذلك مما أفرزته الثقافات والمفاهيم المعاصرة .

كما اتفق العديدُ مِن الباحِثين والمفكِّرين في الفن أنَّ القرن الواحد والعشرين شَهِدَ تَحوُّلات وثورات فنية، ومحاولات مُستمرَّة لا نهايةَ لها، تعاقبَت على الفنون التشكيلية بفروعها المختلِفة، شملت أساليب الأداء والمفهوم الفني والخامات المستخدمة في التشكيل. ومنهم (عطية، ٢٠٠٥) حيث أشار أن «العصر الحديث شهد تغيُّرات منذ الحرب العالمية الأولى، أحدثت ثورة في الفن، تميزَت بالتنوُّع الواسع في الأسلوب والأداء، ولا زال الفنانون المعاصِرون يبحثون في دأب عن الجديد الذي يَحملُ سِمات العصر ويعكس ثقافته ويعبر عنه بصدق». (ص١٥٦).

وتؤكِّدُ (سهير القلماوى، ١٩٧١) أن «الفن لا بد أن يكون من نتاج عصره؛ مُعَبِّراً عن عبقرية منتجِه، عبقرية تحملُ الجِدّ والابتكار فهي مطلَب أساسي في الفن، واليوم في ظِل التطور والتجديد تَغَيَّرَت صُوَر الفن السابقة، واختلفت باختلاف الزمان والمكان والأداء والخامة والفكر، و تَغَيَّرَت بذلك تقاليد الإبداع الفنِّي، وحَلَّت خصائص جديدة وسمات، مَيَّزَت العمل الفني الذي عَكَسَ مِن خلاله فِكراً أتاح رؤية الأشياء في إطار جديد، وتحميلها مدلولاً يقصده الفنان» . (ص١٤).

وقد اعتبَر (رضا، ١٩٩٠) أنَّ «القرن العشرين عصر التقدُّم وعصر توهَّجَت فيه القُدرة الإنسانية الإبداعية، وخرج الإنسانُ مِن حَيِّز وُجودِه المفروض عليه، وكوّن مجتمع مَعرِفي فلسفي، أصبحَت فيه الحركات الفنية تَمُوجُ بالكثير مِن الأفكار والرؤى التعبيرية والمعالم الجديدة، التي أفرَزَت تغيُّراتٍ وقِيَماً جمالية في بنية العمل الفني». (ص١٩).

وجاء ذلك نتيجةً لِتطوُّر النظريات والمفاهيم حول هذه الاتجاهات، والتي أدَّت إلى التحرُّر مِن الشكل القديم، واستخدام أساليب متقدِّمة وتقنيات مختلفة، تُناسِب العصر الذي نعيشُه وطبيعة فلسفته ومفاهيمه؛ التي لا يُمكن للفنان أنْ يعيشَ بمعزِلٍ عنها.

وفي ذلك يؤكِّد (عطية، ٢٠٠٥) أنَّ «الفن يُفْهَمُ أحياناً على أنَّه وليد عَصرِه، وهو انعكاسٌ للأفكارِ السائدة، وأنَّه تَطَوُّرٌ مُستمِرٌّ في أساليب الصياغة والتقنيات الشكلية». (ص١٨١).

ويشيرُ (عطية، ٢٠٠٦) أنه «في العصر الحديث أصبح طراز الفنان تجريبيًّا متنوِّعاً ومتعدِّد الجوانب، ليس له صفة مظهرية ثابتة؛ وإنَّما يتميَّز بالتجديد والطبيعة الابتكارية. كما أنَّهُ يُعبِّر كل مرة بالطريقةِ التي تتفق مع الفكرة الجديدة؛ فهو ليس طرازاً نمطيًّا معروفاً مِن قَبْلُ؛ إنما طرازاً حيًّا يأخذُ كيانه الفريد مِن كلِّ تجربة تنعكس في أحد الأعمال الفنية». (ص١٧٥).

ومما سبق؛ تَخْلُصُ الباحثةُ إلى أن موسوعة التسارُع والتطوُّر العامّ في مسيرتها العصريَّة قد شَملت فنّ الخزف؛ الذي شَهِد تحولاتٍ فكرية وثورة فنية عارمة أدَّت إلى ظهور إتجاهات فنية جديدة؛ شكلت فيها

المفاهيم دوراً رئيساً كمنطلق أساسي في تجديد فكرها التشكيلي؛ الأمرَ الذي جعلها تتنوَّعُ وتُؤَثِّرُ على الخبرة الجمالية؛ مما أنشأ عاداتٍ ومَدارك جديدةً في الفن، ساعدَت الفنان على تقديم طرحٍ ليس جميلٌ وجديدٌ فحَسْب؛ بل أنْ يُقدِّمَه بكاملِ حواسّه وطاقاته الذهنية والعاطفية، مستفيداً من التطوُّرات والتقنيات والمفاهيم المُعاصِرة؛ التي ساهمَت في إيجاد موقفٍ جماليٍّ جديدٍ.

وفي ذلك يؤكِّدُ (عطية، ٢٠٠٥) أنَّ «تنوُّع المفاهيم والتعبيرات التي نحصُل عليها مِن مُختلَف الرؤية الفنية مِن شأنها أنْ تَعمَلَ على توسيعِ نطاقِ معرفتنا، وتزيد استِمتاعَنا بأعمالِ الفنِّ تَنوُّعاً وثراءً».(ص١٢٢).

ويوضح(محمود،١٩٩٩) أن العصر الحديث يحمل اتجاهات وسمات متعددة،وأصبح فيه فكر الفنان تجريبياً متنوعاً ومتعدد الجوانب يتميز بالتجديد والإبتكار،كما انه يخرج كل مرة بالطريقة التي تتفق مع الفكرة الجديدة فهو ليس طرازاً نمطياً بل متجدداً،بذلك أثرت روح العصر في الفنون التشكيلية ، نتيجة الرغبة في البحث عن كشف فني معادل للكشوف العلمية الكثيرة،يعبر عن روح العصر ويحمل سماته، ويزيل الفواصل بين الفنون ، وأصبح لفظ العمل تعبيراً يطلق على أعمال تأخذ من كل الفنون بقدر وتشكل إبداعاً يجمع من إبداعاتها التكنيكية وسائل تعين في تكثيف التعبير، وتطمت بذلك القوانين الفاصلة بين الفنون المختلفة في كثير من أعمال الحقبة الأخيرة من هذا العصر.

ومع التطور العلمي والتقني الهائل في شتى المجالات أصبح الفن يعتمد على التحليل وترتيب العناصر ترتيباً محسوباً بقدر إستطاعة الفنان على إدراك الجزيئات المكونة للأشياء وإعادة صياغتها بما يتمشى مع حاجات العصر ومتطلباته وإتساع المدركات فيه.(ص ٤٥-٤٦).

وأشار (حيدر، ٢٠٠١) إلى أنَّ «فنّ التشكيل فنٌّ لازَمَ الإنسان منذ بداية وَعيِهِ، متأملاً، راغباً، رافضاً المفاهيم السائدة؛ أي: مُنذ تفكيرِه خارج نطاق المستلم الحسي في لحظة الوعي بالمحسوسات، وهكذا تطوَّرَت الرغبات، وتراكبَت الخبرات، واستمرَّ الحال إلى أعلى مُستوَيات الوعي والإدراك، التي كان وما زال للخيال والمُخَيّلة -وما نتج عن ذلك مِن مُنطلَقاتٍ ومفاهيم فنية- دَوْراً هامًّا في تكوين بنية المنجز التشكيلي ». (ص٢٠٣).

ومِن هُنا تُشيرُ الباحثةُ إلى ضرورةِ الوقوف أمام بديهية أقرَّها الفن التشكيلي، وأسنَدَتْها فلسفة الاتجاهات المُعاصِرة أنَّ لِكُلِّ عَمَلٍ فنِّيٍّ صورة ذهنية بمرجعيات تؤسِّس رؤية جمالية مِن خلالها تَتَشَكَّل سِمات ومفاهيم يَبنِي عليها الفنانُ مُنطلقاتِه الفنيَّة .

ثالثاً: تطوُّر فن الخزف المُعاصِر:

فن الخزف مِن الناحية التاريخية هو مِن أقْدَم الفنون ؛ فالإنسان الأول تَوَجَّـهَ إلى خامـة الطِّـين؛ لِيَـصْنَعَ أوانيه وأطباقه، لاستخدامِها في حياته اليومية، ولِتُلَبِّي احتياجاته مِن حِفظ ونَقْل للسوائل والأطعمة، وكـان الهدفُ نَفعيًّا بالدرجة الأولى. لكن في العصر الحديثِ اختلفَت الأمور عند الفنان؛ فَخَرَجَ الخزف عن شـكل الآنية، وبالتالي عن الوظيفة التي ارتبط بها منذ القِدَم .

ولقد كانتْ لِاستجابةِ الفنان الخزاف للاتجاهاتِ الحديثة في الوقت المُعاصِر بداية لِفِكْرٍ جديد مِن ناحية المفاهيم والموضوعات والأشكال الخزفية التي تَهدِفُ إلى تحقيق قِيَمٍ تتعدَّى القيم النفعية المادية التي خَرَجَ بها الشكل الخزفي عن التقليد المُتعارَف عليه كإناء أو طبق يؤدي وظيفة، وأصبحَت الأعمال الخزفية تَتَضَمَّن قِيَماً تعبيريَّةً وجمالية عَكَسَت مفاهيم الفنان التشكيلية، ومِن هُنا تتَّضِحُ أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على أهم هذه المفاهيم؛ والتي أثرت في تَطوُّر مفاهيم بناء التشكيل الخزفي.

ويَرَى (عبود ،١٩٨٧) أنَّ «العصر شَهِدَ تطوُّرات فكرية وفلسفية وتقنية، ونتيجة لهذا كان عـلى الفنـان الخزاف أنْ يكونَ على دراية ومقدرة فنية وعلمية بتلك الاتجاهات الجديدة؛ لإدراك ما وراء ذلك مِـن معَـانٍ جمالية وفلسفية وتعبيرية». (ص٣٣).

ويوضح(محمود،١٩٩٩) «إنه نتيجة للتطورات الفكرية والفلسفية المعاصرة وجـب عـلى الخـزاف أن يكون على دراية وعلم ومقدرة فنية وعلمية بتلك الإ تجاهات لإدراك ما وراء الفن من معانٍ جمالية ومفاهيم تشكيلية».(ص٥٥).

فالفنان الخزاف لا يقف عند حَدٍّ مُعَيَّنٍ فيما يتناولُه مِن موضوعات وأفكار؛ بل يبحث دائماً عـن الجديـد مواكباً الاتجاهات المعاصرة التي يعيشُها مجتمعُه؛ لِيُعَبِّرَ مِن خلال أعماله عن فن مُجتمعِه وتطوُّراتِه .

ويشير(محمود،١٩٩٩) إلى «أن القرن الواحد والعـشرين وبثـورة فنيـة جديـدة وفـتح بـاب التجريـب والحريات التي أتاحتها أفكار هذا القرن بدأ يُنظر للخزف بطريقة مختلفة بعد أن تغير أسلوب الفكر والعمل وظهرت جماليات خزفية جديدة».(ص٥٨).

فتميزَت الأعمالُ الخزفية الفنية بالتفرُّد، وأصبح لكلِّ فنان خزَّاف أعماله التي تُمَيِّزُه، وأصبح فن الخـزف له مضمون ومحتوى تعبيري نابع من داخـل الفنـان، وسـاعد في ذلـك التطـوُّر الحـادث -الآن- لأسـاليب وأفكار فنية مُعاصِرة بجانِـب الخامـات والتقنيـات وطـرق التـشكيل؛ التـي سـاعدَت في إخـراج الأفكـار وتصميمها وتنفيذها كما يراها الفنان، وبالتالي هي انعكاسات وتَصوُّرات لمفاهيمِه؛ التي مِن خلالها يَستطيعُ إيجاد علاقات تشكيلية جديدة .

وتَرمِّي الباحثةُ إلى أنَّ فن الخزف المُعاصِر يَتَّضِحُ فيه المحاولات الجادة مِن قِبَلِ الفنان مِن أَجْلِ الحصول على أشكال جديدة برؤيةٍ مُبتكرة تُواكِبُ التطوُّر، وتُساعدُ على الاستفادة مِن المفاهيم التشكيلية المعاصرة في إيجاد صياغات فنية يُمكِنُ مِن خلالِها تحقيق قِيَمٍ جماليةٍ.

المحور الثاني:

أولاً: الرؤية الفكرية في التشكيل المعاصر.

أنَّ الحرية الإبداعية في مجال الفن التشكيلي -التي سادَت في القرن الواحد العشرين- قد فَتَحَت التنبُّؤات الشكلية عند الفنان، وجعلَتْهُ قادراً على الإبصار الفني لِإيجاد عالَمٍ جديدٍ، بعيداً عمَّا كان سائداً من مفاهيمٍ وتصوراتٍ ساهمَت في خروج الفنان إلى عالَمٍ تَحْكُمُهُ أُطُرٌ ومفاهيم جديدة نتيجةً للتغيُّراتِ الفكرية التي طَرَأَت على الرؤية وتصوُّرات الفنان التي ساعدَت في اكتشافِ واقعٍ جديدٍ لا تَحُدُّهُ الرؤية العادية.

إنَّ مِن سمات العصر الحديث التي انعكَسَت على الفنان هي الرؤية الفكرية؛ التي اتَّضَحَت بها مكونات ثقافته العصرية، ومِن خلالها قد تختلِفُ رؤية إنسان عن آخَر، بما يَتوافَرُ له مِن التدريب الجيِّد على الرؤية الفكرية، والتي تَتَّضِحُ مُخرجاتُها التشكيلية على الأعمال الفنية.

وفي هذا يَذكُرُ (رضا، ١٩٩٠) : «أنَّ اكتشاف الفنان لِمُكَوِّنَات الإبداع الفني وقوانين الإدراك الحسي والعقلي؛ هو اكتشافُ عُمْقِ بصيرةِ الرؤية العقلية للفنان، وبرمجة العمليات المصاحبة للإبداع الفني، واكتشاف أبعاد الرؤية التخيُّلِيَّة؛ كلّ هذه الإمكانيات ساعدَت الفنان التشكيلي على اتِّساع رُؤيتِهِ الفكرية التي أَوْجَدَت مُنطَلَقَات لمفاهيم صاغَت وشَكَّلَت أهم ملامح العمل الفني». (ص ٢٩).

وتَذْكُرُ (دعاء أحمد، ٢٠٠٦) : «أنَّ إدراك فلسفة الفِكر التشكيلي المُعاصِر هي ضرورة حتمية لهذا القرن، وتُشَكِّلُ نوعية مِن الفلسفة الفنية والرؤية الفكرية التي تختلف كثيراً عن فلسفة الفنون القديمة والكلاسيكية، والتي مِن خلالها يَتحقَّقُ التوافُق بين جماليات الفن المُعاصِر ورؤية الفنان، حيث لا بُدَّ أنْ تَمُرَّ بمراحل؛ لِيَنْضُجَ فِكْرُهُ، وتزداد معارِفُه، وتَصْقُلُ خبراته؛ بحيث تكون لديه قاعدة ثابتة لانْطِلاقَةٍ فنيةٍ جديدة». (ص٣٧).

وترى الباحثة مِن خلال ما سَبَقَ عَرْضُهُ أنَّ الرؤية الفكرية هي التي تجعل الفنان قادر على إنشاءِ عالَمٍ جديدٍ؛ طِبقاً لمفهوم الرؤية العصرية التي تُتيح له ترجمة فِكْرِه ومفاهيمِه بِلُغَةٍ جديدة، وفق قدرات الحِسّ العالية؛ التي تنشأ منها الصياغات التشكيلية المُعاصِرة.

ثانياً: الفنون التشكيلية المعاصرة (لغة تَواصُل).

الفن التشكيلي هو ترجمة للحياة وللمجتمع والأفكار والمفاهيم مِن خلال تفعيل دَوْر الفنان وعلاقته بهذه المُعطَيات، عبر المواد المختلفة بصياغة جديدة، ينشر من خلالها القيم الجمالية والفنية.

وترى (كلود عبيد،٢٠٠٥) أن «الفن رسالة يَكتبها الفنان ويُشَكِّلُها جمالياً لهدف أساسي هو التعبير عما يريد الفنان، وهكذا يكون لُغة مخاطبة وتواصُل مع الآخرين، ومع المجتمع، ويُحاوِرُ الفنان أقرانه، ويَشُدُّهم إلى رؤيته أو مواقفِه الاجتماعية والفكرية. فالفن رسالة الإنسان إلى الإنسان، وهذه الرسالة الجمالية، التي تكون شاهدة بشكل ما على العصر ، فالفن شاهد هام على العصر لأننا نكشف في أعمال الفنانين تكثيفاً دقيقاً لعصورهم، وماحققوه من جماليات في تطوير الذوق ، وماقدموه من رؤية مبدعة ». (ص٦٢-٦٣).

فالفن يحملُ رسالةً اجتماعيةً ، وهو يطمح للتغيير الاجتماعي، ويُقدِّم رسالةً للأجيال يُوضِّحُ مِن خلالها القِيَم والمفاهيم، والتي قد نستطيع تحقيق توجيه الأجيال، فكريًّا، واجتماعيًّا، وجماليًّا، وإيجاد توازن مثالي، وهكذا يكون الفن لغة مخاطبة وتَواصُل مع الآخَرين ومع المجتمع.

ويرى (عطية، ٢٠٠٦) أن «الفن بشكل عامّ هو نشاط يخدم وظيفة بيولوجيَّة واجتماعية شائعة لدى كل الناس؛ وبهذا المعنى فهو مُتَّصِلٌ بالحياة المرتبطة بحركة الزمان والمكان، تَعْبُرُ الذاتَ مِن خلاله إلى سَبْرِ أغوارِها، وترجَمَة مَكنُوناتِ ما تَراكَمَ مِن كيانها مِن رموز ومعاني وانعكاسات الوجود». (ص١٧٣).

وفي ذلك يَذْكُرُ (العطار ، ٢٠٠٠) أن «الفنّ التشكيلي مَظْهَرٌ مِن مظاهر التعبير عن فَهْمِ الواقِع والتعامُل معه، وفي إطار الفكر الديني كان الفنُّ -أيضاً- عاملاً مُشترَكاً في تجسيد تلك المعاني والأفكار، وفي إطار الفلسفة كان الفنُّ -أيضاً- مُعادِلاً لتلك المُحاوَلات البشرية لِتفسير كُنْهِ الأشياء التي تَعجزُ الحواسُّ عن إدراكِها، حتى جاء العصر الذي غَلَبَت عليه الروح العملية، فكان الفَنُّ مِن خلال طبيعتِه الابتكاريَّة مفتاحاً للعديد مِن التطورات الخيالية؛ التي أتاحت للفنان العديد من الحلول التجريبية». (ص ١٤٩).

وتخلص الباحثة من خلال ما سبق ان الفن التشكيلي يوجد لغة تواصل تساعد على اكتشاف المعاني والمفاهيم الجديدة وإيجاد لغات تشكيلية تخدم المنجز الفني بشكل عام والخزفي بشكل خاص.

ثالثاً:حوار الرؤية والإيصال الفني.

في العصر الراهن يعيش الفنان في عالَمٍ أَضْحَتِ الصُّورَةُ البصريَّةُ فِيه شيئاً شَائعاً و صارَ على عِلْمٍ بأشكالٍ فَنِّيَّةٍ بصريَّةٍ أكثر تنوُّعاً، وأغزر عدداً، وحقَّقَت قَفْـزَةً جمالية، زادَت الرغبة في الفنون البصرية، وقادَت إلى البحث عن آفاق جديدة للإيصال البصري، يُمْكِنُ مِن خلالها الكشف عن المفاهيم التشكيلية

التي قد تساهَم في إيجاد بنية فنية جديدة.

تُوضِحُ (إيلاف البصري، ٢٠٠٨) أنَّ «الفنان الذي يَبْحَثُ عن الوسائل التشكيليَّة؛ لِيُعَبِّرَ عن الأشياء المُهِمَّة لَدَيْهِ لا يستطيعُ أنْ يلجأ إلى الأشكال والرموز والتركيبات التعبيرية -نفسها-، التي استنفَدَت معناها، وفَقَدَت سِحْرَها بِسبَبِ شُيُوعِها واستعمالاتِها المتكرِّرة؛ إذْ عليه أنْ يجد تركيبات جديدة للمُفرَدات التشكيلية، تَمْلِكُ تأثيراً جديداً ومُباشراً ومُرادفاً في الأهمية لِـمَا يُريدُ أنْ يقولَ، شريطةَ ألَّا يكون عملُهُ مُبهَماً عَصِيًّا على الفهم، بل لا بُدَّ أن يَسعَى أن يكونَ عَمَلُهُ واضحاً ذا معنى، وإن كان امتداداً للتقليدِ الفنيِّ الذي سَبَقَهُ، لكن عليه أن يُطَوِّرَ هذا التقليد بشُحْنَةِ أفكارٍ جديدةٍ، تَعكِسُ المفاهيمَ المُعاصِرَة، وتُوضِّحُ بنيةَ فِكْرِه الفني». (ص٢٢).

يُشيرُ (نوبلر، ١٩٨٧) إلى أنَّ «الشكلَ الفنيَّ المُمَيَّز هو الذي يَبْدُو وكأنَّه يُشيرُ إلى أَوْجُهٍ مُعيَّنة مِن الحقيقة دون أنْ يُمثِّلَها بوضوح، في صيغة رمزية، تَحملُ مفاهيم وفلسفة العصر، بذلك يُتيحُ المجالَ للاستجابة المُعبِّرة في تَذوُّق هذه الأعمال، وما يَتْبَعُها مِن تأثيرات عديدة للفنّ، منها مُتعة الفرد الحِسِّيَّة، وإثارة خياله، والتعبير عن فِكرِه ومفاهيمِه وربطها بواقعه الفني، وجميعها تمنحُ المشاهد فرصة التمتُّع بالتجرِبة التي تربطه بواقع الفن التشكيلي؛ فتذوُّق الفن عند المشاهد ينتج عن طريق المُشارَكة الفعَّالة بَيْنَهُ وبَيْن العمل، وإقامة حوار بصري يُنتِجُ صورة تعبيرية تحمل مضامين فكرية». (ص٩٦).

وقد أشار (نوبلر،١٩٨٧) أنَّ «فنان القرن العشرين لا يَملكُ أيَّ تقاليد مُعيَّنة لتمثيلِ الشكل أو الفضاء؛ وبذلك هو لا يَملك أُسلوباً مُحدَّداً يَلجأُ إليه كقاعدة أساسية للتشبيه. وبفِعل الثورة الهائلة من النماذج والأمثلة لتاريخ الفن، وبوعي الأساليب العديدة المتنوِّعة فإنَّ بإمكان فنان القرن العشرين أن يختارَ مِن بَينِها أيَّ أسلوبٍ يُعَبِّرُ عن حاجاته وتَطَلُّعَاتِهِ الخاصة، وإذا لمْ يَستطِع إيجاد أسلوب يُلائمُه فهو حُرٌّ في ابتكار أسلوب جديد لا يحدُّه شيءٌ سِوَى مُخيَّلَتِهِ ومهاراته وتجربته السابقة». (ص٢١٢).

وقد ذَكَرَ (صاحبُ، ٢٠٠٦) «أنَّ النشاطَ الفنيَّ جُزْءٌ لا يَتَجَزَّأ مِن إبداعاتِ الإنسانِ، ومِن خلاله يُمْكِنُ بُلوغَ فَهْمٍ أَعْمَقَ للواقع وتطويره؛ ذلك أنَّ الفنَّ كان وما يزال ذلك الجزء الهامّ مِن تاريخ الإنسان وثقافته وتراثه، وأنَّ ما تُمَثِّلُهُ الأعمالُ في الفنون، وتكشفُ عن الأساليب وتنوُّعها لمْ تَكُن إلَّا تعبيراً اختارَهُ الفنان لِيُعَبِّرَ عن فِكرِه؛ فالعملُ الفنيُّ هُنا لا يُمْكِنُ فصله عن الفكر والمضمون». (ص١٣).

وفي ذلك يُشير (نوبلر ،١٩٨٧) أنه «قد يَمْنَحُ مظهرُ قطعة خزفية أو لوحة -ما- المشاهدَ إدراكاً بالتركيبات التكوينية في الفنون البصرية مُتعة كبيرة، ولكنْ غالباً ما نجد أنَّ الفكرة والمفاهيم والإيحاءات والصُّور المعبِّرة في العمل الفني هي أيضاً تمنحُ المشاهدَ المُتعةَ الجمالية» . (ص ٢٠٣).

وتَخلُصُ الباحثة مِن خلال البحث في الدراسات والمراجع على أهمية الرؤية في تحقيـق التواصُـل الفنِّـي ومنها دراسة (إيلاف البصري، ٢٠٠٨) إلى أن المداخلة والحوار الذي يحصل بين الفنان والأثر الفني لـه مـا يوازيه في العلاقة بين المشاهد والأثر الفني، فالعمل يُوجد بوَصْفِه وحدة مادية متكامِلة ذا قيمة جمالية عندما يُولِّد استجابةً لدى الناظر، والتي تعتمد على المشاركة الفعَّالة في التجربة الجمالية، وإيجاد حوار بـصـري بَيْنَـهُ وبين العمل المنجز، ومِن هنا تكمُن أهمية حـوار الرؤيـة في تحقيـق أهـداف الفنـان، مِـن خـلال الأسـاليب والصياغات، وما تحمِلُه مِن مفاهيم تشكيلية جديدة. (ص٢٦٧)

المحور الثالث :

أولاً: السياق في العمل الفني المُعاصِر.

السِّياق بمَفهومِه العامّ يتكوَّن من عناصر تخضع إلى قوانين يتم تركيبها وتوزيعها داخل العمل الفني. وقد عرَّفَه (فضل، ١٩٨٧) بأنه «مجموعة من الرموز المختلِفة في الوظائف، تقُوم بَيْن أطرافها علاقة من التكيُّف والتبادل». (ص٣٢٥).

والسياق في العمل الفني يَقَع بين مجموعة رمـوز مُختلِفـة، لهـا وظـائف مُتعـدِّدة مُعتمـدة عـلى التكيُّـف والتبادل بين وحدات العمل الذي يَستند إلى قاعدة الوحدات الباقية المتجاورة، التي تَقُوم على مجموعـة مـن العلاقات، تحكم تلك الوحدات التي تَنْتَظم فيها بينها، وذلك للوصول إلى وحدات سياقية مُتجاوِرة، لا يتم إلا عن طريق قراءة هذه الوحدات وإعـادة تركيبهـا للحـصول عـلى المعنـى؛ كونهـا تعتمـدُ عـلى التماسُـك والتجاوُر الفكري بين هذه الوحدات، التي تؤدِّي دوراً كبيراً في استدراج المعنى، وتؤدي إلى إنتاج متماسِـك تشتغل فيه الوحدات السياقية؛ لتؤدي وظيفة تواصُلية، مِن خلالها يتم الكشف عن كُلّ المحرِّكات التي مِـن خلالها يتشكل العمل الخزفي .

وتتفقُ الباحثة مع ما ذَكَرَتْهُ (إيلاف البصري، ٢٠٠٨) حيث أنَّ «السياق في العمل الفنـي يَعتمـد عـلى تجاوُر الوحدات (العناصر) في أيِّ أسلوب وتقنية؛ إذ يَتِمُّ ترتيبها في وحدات مُنتظِمـة، مُـستنِدة عـلى معنـى يعتمدُ على الذي سبقه والذي يليه، ومِن ثم تتولَّد معلومات تنتظم أو تدخل في وِحدة العمـل الفنـي. فعنـد دراسة الفن التشكيلي لا بُدَّ من التركيز على (الكَيْف) السياق الداخلي في العمـل الفنـي؛ بحيـث تتـضح لنـا العوامل الخارجية المؤثرة فيه، وبذلك يُصبح العمل الفني واضـحاً مفهومـاً وعـلى أسـاسٍ مُتكامِـل، بفعـل وجود وحدات وقوانين تتضمنها الأجزاء المُكوِّنة للكل . فالسياق هو الذي يحـدِّد قيمـة المفـردة، وذلـك انّ لكل مفردة معاني ودلالات ومضامين، فالسياق هو الـذي يُنـتِجُ العمـل ويفـرض عليـه قيمـة رغـم تعـدد الدلالات، بمعنى آخر أن السِّياق هو الذي يُعطي العمل الفني معنى بِنَاءً على المرجعيـات والمُعطَيـات التـي ترافق مكوناته». (ص٣٨).

الفن التشكيلي محكوم بسياق، يؤدي تجاور عناصره ووحداته إلى إنتاج مَعاني، وسواءً جاء فَهْمُهُ بطريقة مباشرة أو طريقة الإيحاء، فمثلاً عند مشاهدة لوحة فنية فإننا من خلال استخدام العملية الذهنية والإدراكية يمكن استِحضار الكثير من المواقف التي تحمل المعنى نفسه؛ فاللوحات الكلاسيكية -مثلاً- تتوارد معها معاني عِدّة من خلال السياق الشكلي؛ لترتيب عناصرها؛ مِثل: التفاصيل، الألوان الغامقة، الظل والضوء وغيرها، لتعطي بذلك المعنَى المراد إيصاله من اللوحة.

ثانياً: الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة، وأثرها في تطوُّر الفن التشكيلي المُعاصِر:

لقد تَعدَّدَتْ الاتجاهات والمدارس والحركات في الفن التشكيلي، وكان لها أثرها على الفنون بمختلف العصور، وتناولت الباحثة في هذا الجانب أهم الإتجاهات والمدارس التي كان لها الأثر الأكبر والملحوظ على الممارسات التشكيلية الفنية، ومافرضته هذه الحركات من متغيرات وتقنيات وخامات جديدة ووسائط مستحدثة في التعبير الفني والتشكيل، وكان لها الدور في الكشف عن المفاهيم التشكيلية المعاصرة، ومدى إسهامها في تحقيق الأبعاد التشكيلية والتعبيرية في فن الخزف المعاصر،وتذكر منها:

الفن المفاهيمي: Conceptual Art

يذكر (عطية،٢٠٠٥) ان الفن المفاهيمي هو حالة تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة. وهو التبدُّل الكُلِّي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بَيْن الفكرة والتعبير، والاتجاه المفاهيمي يَستخدم فيه الفنان الوسائط المادية؛ لتحقيق أفكارِه الفنية حيث يَعتبر الفكرة هي أساس العمل.

ويوضح (عطية،١٩٨٧) في ذلك «ومن هُنا كان التخلِّي عن المفاهيم التقليدية، وتخطِّي الفن مِن أجل رؤية جديدة للواقع، واختصار المسافة بين الفن والحياة بمعنى التوجه نحو العمل بإستخام المواد بشكل مباشر، هذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية، وليس له هدف غير أن يَتحرَّر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن» (ص١٧٤) . شكل (١).

نشأ الفن المفاهيمي في الغرب نتيجةً لمَلَل المُبدِع من الإطار التقليدي للعمل الفني، أيضاً لِتحوُّل مفهوم الجمال الفني لجمال الفكرة أو التعبير عنها؛ حيث تُعتبَر الفكرة التي ينطوي عليها الفعل الفني أو يطرحها أكثر أهمية من الموضوع، وأيضاً لِـمُسايرة التطوُّر النوعي التكنولوجي بسبب التأثير الطاغي للاكتشافات العلمية.

ويُشير (ثروت،٢٠٠١) إلى أن (سول لويت Sollewitt) عرف الفن المفاهيمي على أنه «فن يتضمن العمليات الفكرية وأيضاً مُتحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان ، فالفكرة هي فن المفهوم وهي الأداة التي

تصنع الفن » حيث تعلو فيه الفكرة على العمل الفني ذاته فتُصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يُجددها الجدل ووضع التساؤلات ، ونتج عن ذلك توظيف المدرك البصري بالتناغم مع شتى الحواس الأخرى من سمع و إدراك وفهم، وكانت أعمال فناني هذا الاتجاه مُتحررة من القيود الاجتماعية ، والثقافية ، والشكلية ، والطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني ، حيث تخطي هذا الاتجاه الرؤية الخاصة بتحويل الواقع وصياغته من جديد في عمل فني ، وأصبح الواقع هو المجال الأساسي للمقابلة الجمالية ، أي التحول إلى الآلة والتكنولوجيا حيث اختفت بصمة الفنان ليتحول الفن من المضمون (Content)إلى المفهوم (Concept) أي التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والإشكال ذات الطرق التقليدية الخاصة بالعمل الفني الذي ينتج للسوق» (ص ٩٧).

ويذكر (البسيوني،٢٠٠٣) ان جذور الفن المفاهيمي تعود للحركة الدادائية الجديدة –سواءً في أوروبا أو أمريكا– في مطلع القرن العشرين، ثم تأصَّل المفهوم في الستينيَّات، مُرسِّخةً أنَّ الفن يقوم أساساً على ترجمة الفنان فِكرتَه باستخدام أيّ وسيط يراهُ مناسباً للتعبير عنها، والحرية في اختيار أيّ نوع مِن الخامات التي تخدم الفكرة، مِن دون التقيُّد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة، على أساس أن العمل الفني ليس مُنتَجاً جماليًّا، بقَدْر ما هو مُنتَج فكري مُترجَم تشكيليًّا، حيث تناول عدد كبير من الفنانين في مختلف دول العالم في اتجاهاتهم أساليب مختلفة تعتمد على بناء فكرة العمل الفني التي يجب أن تبحث في المواد والخامات الجديدة،حيث تمس جوهر العمل الفني ولاتشكل كيان مادي له صفة الدوام بل لها فعالية لا نهائية ومن صفاتها التغيير وبناء تركيبها.(ص ٤٢) .

ويوضح (عطية،٢٠٠٦) «لقد حاولت هذه الحركة إيجاد رؤية جديدة للواقع، فالواقع –هنا– هو المجال الأساسي لإدراك الجمال إدراكاً فنيًّا جديداً، ومدلول الفن المفاهيمي هو التبدُّل الكلِّي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بَيْن الفكرة والتعبير.

ومن أبرز ممثلي «الإتجاه المفاهيمي»: بويس،وناومان، وروث، ولونج، وكوزت.وقد اعتبر كوزت انه بوسع الفن أن يصبح مجال تأمل عقلاني نقدي،وموضوع تساؤل حول الفن ووظيفته»(ص١٧٤).

فنون ما بعد الحداثة :Arts postmodern

يُشير (عرابي، ٢٠٠١) أن فنون ما بعد الحداثة هي مجموعة اتجاهات وتيّارات فنيَّة ظهرَت في الغرب منذ ما بعد الستينيَّات من القرن العشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي. ومصطلح ما بعد الحداثة يَشمل كل المدارس والتيارات، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف بـ«الحديث»، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيليّة كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة.

ومن الأفكار السائدة على ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبّل مفهوم التجديد، ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن استحالة التحديد، ويرى البعض بأنه التجميع bricolage، والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجها) Pastiche، والمجاز أو الرمز allegory .

لقد ظهرت اتجاهات وتيارات فنية تشكيليّة مختلفة في فترة ما بعد الستينيَّات في الفن المعاصر (ما بعد الحداثة)؛ منها: فن المفاهيم المطلقة art conceptuel، ما بعد المفاهيم المطلقة post conceptualisme، الاختصاريّة (الحد الأدنى) minimalisme، الدادائيّة المحدثة Neo Dadaisme.(د.ص)

و يؤكّد (شموط، ١٩٩٤) أن « التعاوُن بين الفنون في تيّارات ما بعد الحداثة، وفي مجالات عديدة حوّل فن الطليعة النشاط التشكيلي إلى ممارسات حرة تجريبية، وأصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحوّل إلى منشط ثقافي وناقد فني؛ لأن المهم بالنسبة إليهم، هو (فكرة العمل الفني) وليس العمل بحد ذاته. وهكذا كان يتم الخلط بين عدة أنظمة فنية في العمل الواحد، مما حوَّل العمل الفني إلى استعراض سمعي بصري حركي». (ص٨١).

ويوضح (عثمان،٢٠٠٧) أن العديد من المفكِّرين استخدموا مصطلح ما بعد الحداثة post - modern ؛ للإشارة إلى التغيُّرات التي شهدَتْها الحضارة الغربية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وحول تعريف مصطلح ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي يقول روبرت اتكينس R-Atkins أنه التحوُّل مِن الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، وتتميَّز الأعمال الفنية في تلك الفترة بإعادة قراءة الموروث الفني للحركات الطليعية في بداية القرن العشرين، وقد بدأ استخدام المصطلح مع بداية السبعينيَّات .

ومع التحوُّلات التي ظهرَت منذ نهاية الستينيَّات في حركة الفن التشكيلي العالمية، تم القضاء على الجمالية الموروثة والمرتبِطة بفكرة الشكلانية، وحَلَّ محلها واقع جديد للعمل الفني يستمد جمالياتِهِ وقِيَمِهِ من المجتمع الذي أصبح يتميَّز بالتغيُّر السريع، وعلى هذا أصبح العمل الفني كمُنتَج مُبتكَر، قادر بحد ذاته على التعبير عن تلك المقوِّمات الحضارية الجديدة، فظهرَت اتجاهات فنية تُضيف جمالية فنية جديدة، وتهدف إلى التواصُل مع المجتمع بكل متغيِّراته.

ويُعلِّق الناقد (بيير ريستاني) على هذا فيقول: ان الفنان الذي نَبَذَ المفهوم القديم للقطعة الفنية المتفردة، أصبح أكثر قدرة على طرح المفاهيم الجديدة في العمل الفني ، وأصبح أكثر تواصُلاً مع المجتمع؛ ومن هذا المنطلَق أصبح الفنان يزيح الحواجز بين فروع الفن، ليصبح العمل الفني مجال تأمُّل عقلاني، ويصبح مجال وموضوع للتساؤل حول الفن ووظيفته في المجتمع.

ومِن أهم المتغيِّرات التي حَدَثَت في فترة ما بعد الحداثة هو التغيُّر في المعايير الجمالية المتوارَثة في الفن التشكيلي؛ فلَمْ تَعُد المعايير الجمالية تَسير وفق معيار ثابت مُحَدَّد ومُعَدّ ، بل تعدَّدَت المعايير الجمالية، والتي أصبحَت تَستقِي

مبادئَها من الفن ذاته، فأصبحت هناك معايير اجتماعية تاريخية حضارية أخلاقية إلى جانب المعايير والأبعاد التشكيلية والفنية، وأصبح الفنان يطرح المفاهيم حول طبيعة الفن ووظيفته في المجتمع. (د.ص)

تخلص الباحثة إلى أن من أهم ما ركزت عليه فنون مابعد الحداثة هي إزالة الفواصل بين مجالات الفن التشكيلي،وبذلك يصبح الفنان أكثر تنوعاً في طرح أفكاره وفي إستخدام خامات ووسائط متعددة تعبر عن فكر الفنان ومفاهيمه التشكيلية. شكل(٢) و شكل(٣).

المدرسة البنائية:School construction

يذكر (عطية،٢٠١٠) أن البنائية هي حركة فنيَّة ومعمارية نشأت في روسيا في بداية القرن العشرين، تبحث عن أشكال جديدة في الفن تُسهِم في تكوين هذا المجتمع، تَعودُ البنائية في أصولها إلى التكعيبيَّة والمستقبلية في التصوير والنحت، أسَّسَها فلاديمير تاتلين. وتتجاوز البنائية في دراسة العمل الفني مرحلة التشخيص إلى مرحلة استخلاص المعاني وتفسير الأشكال والصور، استناداً إلى العلاقة الناشئة بين تلك الأشكال في إطار طراز فني. ترتبط معاني الصور في العمل الفني بنظامه الذي يتشكل بواسطة الخيال الرمزي. وأن سياق الفن بالمفهوم البنيوي ينتمي إلى لغة الشكل وليس للسياق العام للواقع.فالعمل الفني يمثل تعبيراً رمزياً، وله بالنسبة للناقد البنيوي أكثر من معنى. لأن المعاني تتولد عن تصارع معنى ومعاني أخرى يتوصل إليها المشاهد كلما تمعن في تأمله أكثر ،على أساس أن العمل الفني هو بمثابة إبداع يستعيد الزمان الخيالي. ويتجاوز النقد البنيوي العلاقات المحسوسة للكشف عن البنية الأساسية في أي عمل فني استناداً إلى مبدأ اكتشاف القيم الجمالية باستخدام طرق التحليل.وإن لكل بنية طابعها المميز. وتختلف البنية الجمالية في فنون عصر النهضة بتميزها وتفردها عن البنية الجمالية في الفن الحديث. وذلك يستدعى الحصول على المعايير الجمالية من واقع بنية العصر.(ص١٨٠-١٨٢).

ويُعَرِّف (عطية، ٢٠٠٦) المذهب البنائي على أنه «الفن الذي يتمتع بـ(الشكل الخالص)، ويهدف إلى إيجاد حقيقة جديدة مُستقلَّة عن العالَم الموضوعي، وهو يَجْنَح نحو اللّاموضوعي، ويميل إلى الاستخدام المُستحدَث للخامات الصناعية والأساليب الأدائية، ومن المبادئ الأساسية في هذا الفن تحقيق الإيقاع الديناميكي بتمثيل عُنْصُرَي الزمان والمكان». (ص١٥٤).

وفي هذا السياق أشار (ريد، ١٩٦٨) بأنها «تُشبِهُ بناء الإنسان، وهي تتأَثَّر بالمتغيّرات الزمنية والمكانية التي تُحيط به، كما تحاول تجسيم فكرة الحركة، وأن المذهب البنائي هو أول حركة فنية نادت بقبول العصر العلمي، وروحه كأساس لعالم المُدرَكات خارج وداخل الحياة الإنسانية، معتمدة الاهتمام بالأشكال الهندسية ذات التراكيب غير التقليدية في بنائيات جديدة، كما استخدمت اللون ودرجاته لإبراز القِيَم الجمالية للسطوح مِن خلال استغلال الإنارة ومدى أثرها في منح البنائية تعبيراً عن التراكم والحركة». (ص٨٠).

ويرى (كامل، ٢٠٠٦) أن مِن أبرز خصائص البنائية أنَّ الأشكال تتخذ أوضاعاً مُجَسَّمَة تجريدية للتعبير

عن مضامينها، حيث الأشكال الهندسية تُوَلِّدُ أشكالاً مُستَحدَثة ضمن بنية جديدة؛ كما استخدَمَت اللون الواحد مع الاعتماد على النظم التركيبية والظلال.

وقد اتّصفَت أعمال البنائيُّون بالتركيب ونُفِّذَت بخامات صناعية مُستحدَثة، وتَحوَّل الأداء من التكوين على السطح إلى البناء في المكان، وأصبح مضمون الطرق الأدائية لا يستهدف تحقيق التجانس والتوافق بل يستهدف التوصُّل إلى حالةٍ من الدينامية. شكل (٤)و(٥).

ويُوضِّحُ (عطية، ٢٠٠٦) أن «الرؤية الفنية الخاصة بالمذهب البنائي لمْ تَنْتُجْ عن المظاهر الصناعية للحضارة أو اختزال الدلالات البصرية لمسطَّحات أو حجوم تكعيبية، ولكنها ناتجة عن العمليات البنائية التي يقوم بها الفنان، بالطريقة التي كشفت عنها العلوم الحديثة، غير أن تلك الرؤية العقلانية لا تقف حائلاً أمام النزعة الشاعرية التي صِيغَت بها الأعمال البنائية». (ص١٥٢-١٥٣).

وتذكر(منال الصالح،٢٠١٠) عن (ندا) أن «الفنانون البنائيون وحدوا جهودهم من أجل إستخدام المواد الحقيقية في الفراغ الفعلي، وأساليب التنفيذ التكنولوجيا المتطورة حيث اعتمد عليها في تركيب أشكال جديدة مبتكرة تحقق الإيقاع الديناميكي في العمل،ومن أهم الأسس التي قامت عليها الحركة البنائية مبدأ تمثيل الحقيقة بتحقيق صفة الزمان والمكان، وذلك من خلال استخدام عناصر التحريك والدينامية في التعبير، وبتحقيق العُمق اللانهائي والشفافية للفراغ المُطلَق. (ص١٧٦).

وفي ذلك أيضاً يذكر في ذلك (الدسوقي،١٩٨٣) عن «جابو» و«بفزنر» نحو توضيح مفهوم الفكر البنائي قولهما «إن القواعد الأساسية للفن هما الفراغ والزمن،وأن عناصر الفن البنائي لها قواعد في صورة الحركة الممثلة للإيقاع الديناميكي».(ص ٢١)

وقد تأثّر فن الخزف المُعاصِر بالفكر البنائي وبات واضحاً أن الفنان يُفضِّل التعامل مع الخامات الجديدة بجانب الخامات الأساسية للخزف، والأساليب التكنولوجية المتطوِّرة، والاهتمام بالفراغ بأنواعه والطاقة الحركية في العمل الخزفي المعاصر. شكل(٦).

مدرسة الباوهاوس: School construction

تشير (موسوعة ويكيبيديا) إن الباوهاوس هو مُصطلح يُعبِّر عن مدرسة فنية نشأت في ألمانيا كانت مُهمَّتها الدمج بين الحرفة والفنون التشكيلية. قام بإيجاد المدرسة المهندس المعماري الألماني والتر غروبيوس عام ١٩١٩م في فايمار في ألمانيا؛ ضَمَّت إليها مجموعة مِن الفنانين والحرفيِّين والمصمِّمين؛ في مَسعى منه لِإيجاد تواصُل بين الشكل والوظيفة، وكانت هذه المدرسة الفنية نموذجاً رفيعاً ودقيقاً .

كان للباوهاوس تأثيرٌ كبيرٌ على الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الجرافيك؛ يُعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم مِن أكثر تيارات الفن الحديث تأثيراً في الهندسة والتصميم في الفن المعاصر.

اهتمَّت هذه المدرسة بالبُعد الرمزي والتعبيري في عمليات التشكيل والإبداع الفني والتحليل البصري للمشهد والتكوين اللوني؛ حيث أنَّ الروح العميقة لِفلسفة الباوهاوس تَرْتَكِزُ على البساطة في التصميم واستخدام الحِسّ الهندسي المتقشِّف، والابتعاد عن الإسراف والمبالغة الشكلية.(د.ص) شكل(٧).

وتوضح (منال الصالح،٢٠١٠) أن هذه المدرسة حاولَت تحقيق الفكر الصناعي في المنتَج الفني، وقد تحقق ذلك من خلال الاعتماد على فِكر الفنان في التصميم من أجل العمليات الصناعية، وما تتطلَّبه من استخدام الآلة والتكنولوجيا، مُعتمدة في ذلك على المُفرَدات التشكيلية للنظام الهندسي كمدخل لإيجاد تركيبات ذات وحدة هندسية تَتَواءَم وطبيعة الاستخدام.

فالمنطِق العلمي يُعَدُّ أساساً في هذه المدرسة في تحليل وبناء الأعمال؛ فقد قَلَّصَت من ذاتية الفنان وُصولاً إلى العمل المُنتَج بأعداد كبيرة، تأكيداً على الفكر الصناعي وارتباطه بالمجتمع واحتياجاته، مما ساهَمَ في انتشار هذا النوع مِن الفكر في الحياة الفنية التشكيلية.

كما اهتمَّت بأن يَتواءَم الشكل مع البيئة المحيطة ومع الجوانب الوظيفية والجمالية، وقد استخدَمت الألوان الصريحة التي يَسْهُل التعامُل معها والتأثُّر بها.

إذن؛ الباوهاوس كمدرسة سَعَت إلى تحقيق تصميمات ديناميكية تقوم فيها الحركة بدور أساسي، وأهم ما انْعَكَسَ مِن تعاليم هذه المدرسة في الخزف هو استخدام التوليف بين أكثر مِن خامة في التشكيل؛ حيث كان مِن أهم أهدافها الاهتمام بالجوانب الخاصة بالمواد؛ لمعرفة خواصِّها، وكيفية الاستفادة منها، وإمكانية تدويرها إنتاجيًّا. (ص ١٨١)شكل(٨).

مدرسة التركيبات الأولية School of initial installations

تَذْكُر (منال الصالح) عن (ريد،١٩٦٤) أن «هذه الحركة ظَهَرَت في روسيا على يد الفنان نعوم جابو وبفزنر عام ١٩٢٠م؛ والرؤية في هذه الحركة لا تتعلَّق بواقعية المادة وصورتها الثنائية الأبعاد، بل تَتَّجِه إلى رؤية أعمّ، وُصولاً إلى العالم الميتافيزيقي الذي يُمَثِّلُ ما وراء الخامة، فهو يُوجِّهُ العقل إلى التفكير والتأمُّل، وقد أثَّرَت على الفن التطبيقي في استخدام الخامات والآلات في التنفيذ، ممَّا ساعد على ظهور المُنتَج الخزفي المُصَنَّع، واعتماده كمُنتَج وظيفي جمالي مرتبط بالواقعية الحياتية. شكل(٩)و(١٠).

وفي ذلك أن مِن أُسُس هذه الحركة هـو الوصـول إلى واقعيـة الحيـاة، حيـث يقـوم الفـن عـلى مَبـدأيْن أساسيَّيْن هما: الزمان والمكان، ونتيجةً لظهور مدرسة التركيبات الأوليـة في روسـيا مـع البنائيـة، واشـتراك بعض الرُّوَّاد هناك، كان ذلك عاملاً لوجود تقارُب في المُنتَجـات الفنيـة في المدرسـتَيْن، كـما اعتمـدَت عـلى الإحساس بالحركة بشكل تجريـدي، واعتمَـدَت عـلى الآلات والجانـب الـصناعي في تـشكيل العديـد مـن أعمالها». (ص١٧٧).

وتُؤكِّد (مها الشال، ١٩٨٢) أن «الرؤية في المذهب التركيبي لا تتعلَّق بواقعية المادة في صـورتها الثنائيـة الأبعاد، بل تَتَّجِهُ إلى رؤية أعمق تخترِقُ حاجزَ الخامـة وصـولاً إلى العـالم الميتـافيزيقي الـذي يُمَثِّـلُ مـا وراء الطبيعة؛ فهو فَنٌّ يدفع العقـل إلى التأمـل، كـما اتّجـه إلى الفـن التطبيقـي في اسـتخدام الخامـات والآلات في التنفيذ». (ص ١٣٨).

إنَّ الفعل الإبداعي التركيبي يُعَـدُّ شَـكْلاً جديـداً مِـن أشـكال الإبـداع الفنـي المعـاصِر؛ حيـث تَقـومُ أساسيات بناء هذه النوعية من الأعمال الفنية على تأكيد فكرة التكاملية بين العناصر البنائيـة والفكريـة، وأنَّ الفنون الحديثة قد مَهَّدَت الطريق لظهور وتَلَقِّي فِكر وفن تيارٍ ما بَعْدَ الحداثة بِكُلِّ مـا يَحْمِـلُ مِـن تَوَجُّهَـات ومفاهيم جديدة.

ويشير(مصطفى،٢٠٠٤) إلى «أن التركيب في الفن يقصد به العلاقات البنائية بين عناصر العمل الفني، وهذا يعني مجموعة متناسقة مترابطـة مـن الخطـوط والمـساحات والأشـكال والملامـس تتناسـق في وحـدة ويزيدها اللون والحركة والإيقاع قوة» (ص١١٨).

وتخلص الباحثة إلى أن من أهم السِّمات التي ظهرَت في الأعمال الخزفية نتيجـة فكـر هـذه المدرسـة: أنَّ أشكالها مُجسَّمة تجريدية التعبير، لا تُشير إلى موضوع، وهي في الغالب هندسية تهدف إلى الوصول إلى شـكل فني مُبتكَر.



ومما سبق تخلص الباحثة إلى أن الفنان الخزاف اتجه إلى هذه الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة بغرض الخروج من حيز النفعية إلى حيز التعبير الذاتي عن المفاهيم التشكيلية والأفكار والمعاني الضمنية وفتح آفاق للابتكار الفني المستلهم من التراث والحياة والطبيعة وفلسفة العصر والفكر التشكيلي المعاصر.

وبذلك تخلص الباحثة إلى أبرز السمات الشكلية الخزفية في الممارسات الفنية للاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة ومنها:

* إذابة الفواصل بين أشكال الفن المختلفة كالنحت والخزف والتصوير، والتي كانت تعتمد على اندماج خامات الفنون المختلفة في بوتقة واحدة لإظهار عمل فني جديد يُبَيّنْ الانصهار والتداخل بين المجالات وخصوصاً في فنون مابعد الحداثة حيث تحمل سمات تشكيلية مشتركة بين بعض الاتجاهات والمدارس وذلك نظراً لأنها نشأت في فترات متقاربة وبعضها ظهر في نفس المكان مثل المدرسة البنائية ومدرسة التركيبات الأولية، كذلك لإشتراك عدد من الرواد في بعض المدارس وكان ذلك عاملاً لوجود تقارب في المنتجات الفنية للمدرستين.
* الاعتماد على البساطة في التصميم والمفردات التشكيلية للنظام والحس الهندسي كمدخل لإيجاد تراكيب ذات وحدة هندسية تتواءم وطبيعة الاستخدام، ويتجلى ذلك بصورة واضحة عند مدرسة الباوهاوس وبعض أعمال البنائيين حيث اعتمدوا على الشكل الهندسي وأَوْلَوْه اهتمام خاص في إنتاجهم الفني.
* استخدام التقنيات الحديثة والوسائط المتعددة والاستفادة من المعطيات التكنولوجية وتوظيفها في أعمال خزفية معاصرة تنتمي بصورة جلية للفن المفاهيمي ومخرجاته، ولمدرسة التركيبات الأولية حيث اعتمدت على الآلآت والجانب الصناعي في تشكيل العديد من أعمالها.
* استخدام التركيب بطريقة فنية بشكل أوسع حيث اعتمد على التجميع والبناء وتنضيد العناصر، واعتبار الفراغ أحد عناصر التكوين في العمل وذلك عند البنائية.
* استخدام الألوان الصريحة، واللون الواحد مع الاعتماد على النظم التركيبية والظلال الذي نجده في اعمال البنائيين والذي يتشابه إلى حد ما مع السمات التشكيلية عن الباوهاوس.

* الاهتمام بالشكل واللاموضوع ، حيث تتخذ الأشكال أوضاعاً مجسمة تجريدية ، ورمزية للتعبير عن الموضوع والفكرة، ويتضح ذلك عند المدرسة البنائية ومدرسة التركيبات الأولية حيث ان الرؤية الفنية لا تتعلق بواقعية المادة بل تتجه إلى رؤية أعم ، وصولاً إلى العالم الميتافيزيقي الذي يمثل ماوراء الخامة، مما أدى إلى تشابه الأعمال وسماتها التشكيلية.
* الاعتماد على الفكر التجريبي والتركيز على التوليف كأحد الحلول التشكيلية في الأعمال الفنية التي تنتمي للباوهاوس.
* إن الأشكال تعتمد على التركيب والبناء في الفراغ والذي ظهر بصورة جلية عند البنائيين.
* تحقيق عنصري الزمان والمكان والتأكيد على مفهوم الحركة وذلك في أعمال البنائية والتركيبات الأولية.

وفي ما يلي ستعرض الباحثة مجموعة من الأعمال الفنية التي تمثل اتجاهات ومدارس الفن الحديث التي كان لها الأثر الأكبر والملحوظ على الممارسات التشكيلية الفنية.





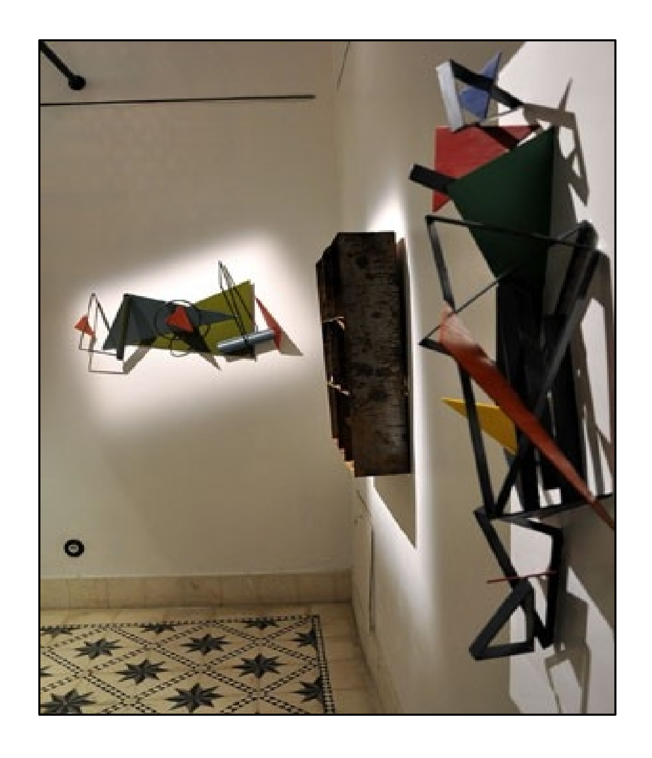
شكل(١)

اسم الفنان: GERDA GRUBER

اسم العمل: القلب، عمل تجميعي،خزف وزجاج ومعدن استخدم فيه الفنان الوسائط التشكيلية لإظهار جمال الفكرة،أحد أهم أساليب الفن المفاهيمي. التاريخ: ٢٠٠٢ الأبعاد: ١٢٢ سم ، ٦٢ سم ، ٣١ سم

الموقع:

http://www.galeriealbertina.at



شكل(٢)

اسم الفنان: باسل السعدي

اسم العمل: نحت تجميعي،يوضح الإتجاه التجريبي لفنون مابعد الحداثة. التاريخ: ٢٠٠٣

الأبعاد: غير متوفر.

الموقع :

www.sana.sy/ara/٩ /٢٠١١ /٠١ /١٨ /٣٢٧١٣٧.htm



شكل(٣)

اسم الفنان: ألكسندر كالدر

اسم العمل: الكون ،عمل تركيبي من أنابيب الحديد، والأسلاك، والخشب ، يوضح اتجاه الفنان التجريبي لفنون مابعد الحداثة، متحف الفن الحديث، نيويورك.

التاريخ: غير متوفر.

الابعاد: ١٠٢ سم

الموقع :

www.nga.gov/feature/artnation/calder/constellations_٢a.htm



شكل(٤)

اسم الفنان: فلاديمير تاتلن

اسم العمل: مكافحة إغاثة، عمل تركيبي إستخدم فيه الفنان خامات صناعية يتجلّى فيها الفكر البنائي.

التاريخ: ١٩١٥م.

الأبعاد:غير متوفر.

الموقع :

http://iheartpablo.blogspot.com/٢٠١٠_٠٧_٠١_archive.html



شكل(٥)

اسم الفنان: بول ايفانز العمل:نحت خزفي،يوضح فكر المدرسة البنائية من خلال الإهتمام بالتراكيب الغير تقليدية،واستخدام الإضاءة في منح البنائية تعبيراً عن الحركة.

الأبعاد: ٢٨٠×٤٠×٢٥سم التاريخ:٢٠١٠م. الموقع: www.cristinagrajalesinc.com/artists/sheila-hicks





شكل(٦)

اسم الفنان: بيتر لين

العمل: جدارية من الخزف الحجري، مكوّنة من بلاطات هندسيةمسطّحة بأسلوب النحت الغائر والبارز، يتضح فيها الجانب البنائي مع التنوُّع في الحركة من خلال إستخدام أسلوب التجريد ودرجات اللون الواحد مع الإعتماد على النظم التركيبية والظلال.

الأبعاد: ١١×٢٥×١٠ التاريخ:غير متوفر.

الموقع: www.cocobolodesign.com



شكل (٧)

اسم الفنان: Nancy McCroskey

اسم العمل: إيقاع جوي (جدارية خزفية فسيفساء، اعتمدَت الفنانة أسلوب الباوهاوس التعبيري والرمزي والألوان الصريحة).

التاريخ: ١٩٩١ الأبعاد: ٦'×١٢' س ٥

الموقع : www.nancymccroskey.com/muralshtml/ariel.html



شكل (٨)

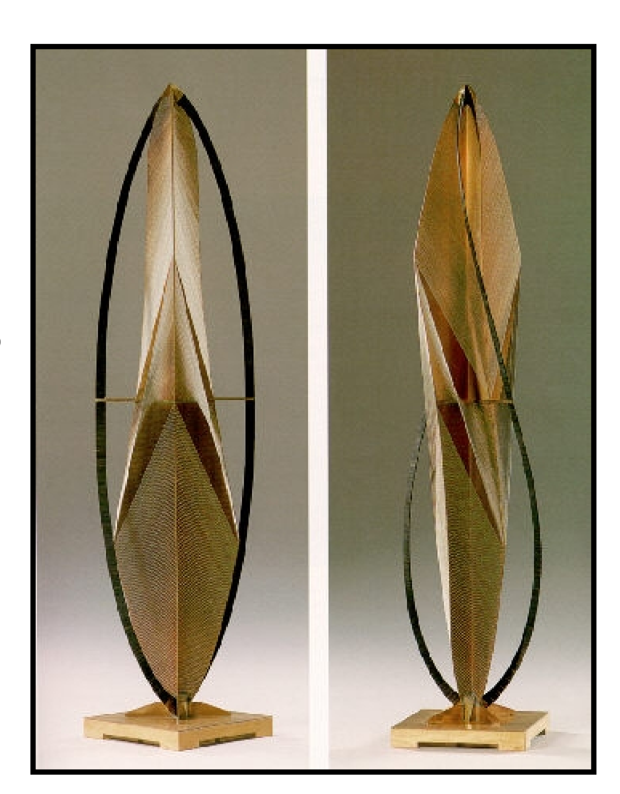
اسم الفنان: Philippa Threylval

اسم العمل: تطور الحياة في البحر (جدارية خزفية فسيفساء، مكوَّنة من سيراميك وحصى وفخار، استخدَمَت الفنانة أسلوب التوليف؛ وهو أحد الأساليب التشكيلية عند الباوهاوس).

التاريخ: ١٩٦٣ الأبعاد: ٢،٧٥×٥،٩ متر

الموقع :

www.philippathrelfall.com/rw/DirViewDetails.php?&dx=1&ob=3&rpn=index2&itemid=1713



شكل (٩)

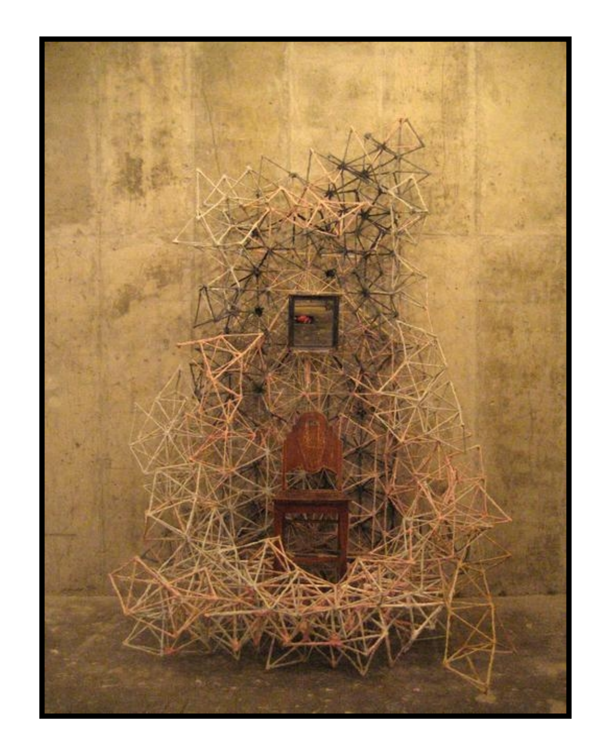
اسم الفنان: نعوم غابو

العمل: بناء عامودي من البرونز والصلب والاسلاك، يتجلَّى فيه فِكر مدرسة التركيبات الأولية مِن الاعتماد على البُعد الثالث والفراغ كأحد عناصر التشكيل.

الأبعاد: ٧٩،٩ سم التاريخ:١٩٦٧م

الموقع :

www.artnet.com/artists/naum-gabo



شكل (١٠)

اسم الفنان: كريس ميلر

اسم العمل: النهايات السعيدة (عمل تجميعي من خامات مختلفة؛ سيراميك وخشب ومعدن، يُمثِّل اتجاه مدرسة التركيبيات الأولية).

الأبعاد:غير متوفر. التاريخ:٢٠١٠م

الموقع : www.chris-m-miller.com

المبحث الثاني :التشكيل الخزفي المعاصر

المحور الأول: الأساليب الفنية المؤثرة في الشكل الخزفي

إنَّ النَّظَرَ في الخصوصيات الفنية التي تتجسَّد في طبيعة الأعمال الخزفية المعاصِرة بهيئتِها العامة فيها مِن التنوُّع في الأساليب ما يَدْعُونا إلى حالةٍ مِن التركيز على تلك النواحي التي وَجَدْنا أنها تُساعد في توضيح تلك المفاهيم التشكيلية المؤثرة في بناء الشكل الخزفي.ويُمكن تأسيسُ ركائز هذه الأساليب في بُنْيَتِها الفكرية والتقنية والشكلية التي تُلَخِّصُها الباحثة عن (صاحب، ٢٠٠٦) (ص١٤-٢٣) في ثلاثة مفاهيم :

١- طبيعة الصُّورة الرمزية.

٢- سِمات الأسلوب الفني.

٣- تحوُّلات الأشكال من الواقعية إلى التجريد .

١ – طبيعة الصورة الرمزية.

إنَّ صورة الوعي الفكري الإنساني التي وَصَلَت إليها الفنون المُعاصِرة في شَتَّى ضروبها هي نَقلَة نوعية جديدة في الفن؛ فحالة الوعي بإدراك الجوانب الحسِّية والفكرية للواقع يكون مِن خلال الحضور الحيوي للفن الذي أصبح وسيلة لتوضيح هذه الصور .

فالفنان المُعاصِر أوجَدَ عالَمَاً بديلاً عن واقِعه الحياتي؛ فكان اندفاعُه لتكوين عالَمٍ آخَر مِن القِيَم التعبيرية والجمالية أَكْسَبَت الأشياء مضامين فكرية ذات مَغزى أعمق، فعندما ينجز عملاً فنيًّا فإنه يَبْتَعِدُ عن الحالة السائدة في وُجودِه، ويَنشْئ ما يُمثِّلُه وممّا يُعبّر عنه فِكريًّا؛ فالتضمين في مثل هذه النَّتاجات الفنية هو فلسفة الحياة بِرُمَّتِها، فكُلُّ هذه الرموز غنية بالمعاني. (شكل ١١).

وتلمس الباحثة من خلال ذلك تحوُّل العمل الفني التشكيلي شيئاً فشيئاً مِن صُورة مماثلة للشيء المراد تصويره إلى صور مُعبِّرة عن ذاك الشيء؛ فالفنان لا يستقي جمالياته من الصورة المباشرة للأشياء بل يسعى إلى نوعٍ من التحوير والاختزال، وصولاً إلى الأسلوب الرمزي في التمثيل تَبَعاً لأفكاره ومفاهيمه، وأنَّ مثل هذه الرموز والأشكال التجريدية لم تكن تمثيلاً لأشياء مادية، بل تعبيراً عن أفكار الفنان. (شكل ١٢).

إنَّ مِثل هذا النشاط لِـمَدارِك الإنسان الفكرية وبِفِعل تراكم التجربة وزيادة الخبرة، استطاع الفنان أنْ يُوْجِدَ لِنَفْسِه تصوُّرات يُدرِك مِن خلالها بيئته الخارجية، وهذه الدلالات الرمزية في الأعمال الفنية تتلخَّص في مضامين ومفاهيم تشكيلية لها كينونتها المتضمِّنة حضوراً غير مرئي بمعانيها الرمزية ودورها في إيجاد التفاعل بين العالم الخارجي للفنان وعوالِـمِهِ الداخلية.

وتخلص الباحثة إلى ان الفنان يلجأ في اعماله ألى الصياغات الرمزية لكونها شديدة التركيز والتأثير والتعبير عن مفاهيمه في رسالة قصيرة مركزة قوية واضحة، فقد يستخدم رمزاً إسلامياً ليعبر عن الحضارة الإسلامية او ليشير بشكل ما إلى قصة معينة.

٢- سمات الأسلوب الفني.

على الرُّغم مِن الدَّور الهام الذي يَحتلُّه التفوُّق المهاري، والمعرفة التقنية، وتراكم الخبرة، والممارسة في خصوصية الأشكال الفنية؛ فإنَّ للسِّمات الفنية التي تَظْهَرُ على الأشكال علاقة بالنواحي الفكرية التي تُقَرِّرُ المظهر التي تَتَّسم به المفرَدات الممثِّلة من الناحية الشكلية.

ويظهَر أنَّ طبيعة العمل الفني كانت ذات خصوصية تتَّجِه أو تميل إلى تمثيل الأشياء في كُلِّيَّاتِها، وفي أشكالها العامة المُوحِية بالمعنى المُرتبِط بالشكل، لذلك فهو ليس مَيَّالاً إلى تحقيق أدقِّ تفاصيلها الواقعية، بل يَرَى أنَّ العُنصر الحاسم هو ظاهرها، وهو شكلها، وهو ما تراه العَيْن منها، بل تتركز الرؤية في استخلاص عدد مِن السمات الأساسية للشكل لتكوين مظهره العام، والذي نَصِلُ معه إلى حالة مِن الرمزية الواعية في توظيف مظاهر الأشياء باتجاه مطامح الوعي. (شكل ١٣).

وترى الباحثة ان سمات الأساليب الفنية التي نفذت بها الأعمال الخزفية المعاصرة اصبحت ذات أسلوب تعبيري لأعمال تركيبية ديناميكية متأثرة بمفاهيم الفنان وفكره التشكيلي، والتي أدت إلى تغيير جوهري في مضمون وموضوعات وتطبيقات الفنون التشكيليةعامة، وتحمل في طياتها ثقافة العصر ونتاج خاماته وأدواته التكنولوجية المتطورة كخبرة مضافة إلى اصالة التراث الإنساني والحضاري.

وتتفق الباحثة مع ماذكره (صاحب،٢٠٠٦) حيث أنَّ الفكر التشكيلي المُعاصر يَبْحَث عن البُنية الأساسية للشكل، ومعها يَخرج إلى فضاءات أرحب؛ تُعبِّر عن مضامينِهِ مِن خلال صياغة مفاهيمِه التشكيلية في صُوَرٍ فنية، مُتحرِّرة من الأشكال الواقعية بمضامينها الجوهرية أو الخالصة أو المتجردة من التفاصيل؛ فتمثيل الشكل يَعتمِدُ على الصورة المُرسَّخة في الخزين الذهني عند الفنان، فهنا يَظهَرُ الشكل بما يَتَّفِقُ مع فكرة وفلسفة الفنان ذاته، وبما يَحمِلُ الشكل أقصى طاقاته التعبيرية .(ص١٨) (شكل ١٤).

ومِن ذلك تَخْلُصُ الباحثةُ أنَّ مظاهر الاختيار الواعي في الحذف والتبسيط والتجريد في سِمات ومواصفات الأعمال التشكيلية الخزفية بالإبقاء على المضمون والجوهر هي مَظاهر فنية مُستنِدة إلى عالَمِ الوعي الفِكري عند الفنان، والذي يُقَرِّرُ ما وَرَاءَ هذه التعبيرات مِن سمات تشكيلية، تَكمُنُ وراء هذه المظاهر، فالعمل الفني لمْ يَكُنْ خَوْضاً دقيقاً في ملامح وتفاصيل الأشكال المرئية، بل ترجمة للمعنى، ونَقْلاً للفَهْم والتصوُّر الذي مِن خلاله أوجدت صياغات جديدة تُعَبِّرُ عن فِكر الفنان وأساليبه الفنية مِن خلال مفاهيم تشكيلية تساعد في إيجاد لغة فنية مختلفة للمنجز الخزفي المعاصر.

٣- تحوُّلات الأشكال من الواقعية إلى التجريد.

يرى (صاحب،٢٠٠٦) أن هناك حالة مِن التفاعل والديمومة ما بَيْن مفهومَيْه (الفن والرمزية)، وسمات الأشكال الفنية التي تَفِي الوعي الفكري حاجتَهُ التعبيرية، وهي حالة من الفعالية التي اكتسَبَت بها أعمال الفن أَدَقّ سماتها، التي مِن أبرزها فَقْد الأعمال مظاهرها القريبة مِن التمثيل الواقعي؛ بفعل ارتقاء فَهْم الإنسان، وتحرُّر وتطوُّر الفكر التشكيلي؛ الذي أَنْتَج أعمالاً خزفية لها سِماتها الفنية، وما تَحمِلُه مِن مضامين فكرية، تبدأ بتمثيل الأفكار والمشاهد بجميع عناصرها بالأسلوب الواقعي المُحاكِي لأشكالها في الطبيعة . (ص ١٨-١٩) (شكل ١٥).

إلَّا أنها نتيجة هذا التطوُّر بدأَت بفقدان خصوصيَّتها الواقعية التمثيلية؛ بفعل عوامل التحوير والاختزال والتبسيط مُكتسِبَةً أشكالاً لها ارتباط بسمات الأشكال الموضوعية، وهنا تتحوَّل الأشكال إلى مجرّد رموز، وهي برغم فقدانها الارتباط بالواقع بصدد مشابهتها الطبيعية، إلَّا أنها تبقى عظيمة وحَيَّة وفَعَّالة في قيمتها التعبيرية والجمالية، ولقد أطلقَ (كوبلر) على هذه الظاهرة اسم المُتَتَابِعَة الشكلية التاريخية في خصوصيات الأشكال من النواحي الفنية. (شكل ١٦).

وأنَّ ظاهرة التحوير هذه والتي تَدخُل على الأشكال قد تكون تدريجية أو تكتسب طابع التحوُّل السريع؛ بحيث يَصعُب الربط بين أصولها الأولى وأشكالها التجريدية التي آلت إليها؛ حيث كان الفكر المُعاصِر هو المحرِّك الأساسي لإحداث ثورة في تغيُّر الصورة الواقعية في الفن . ويقول في ذلك (صاحب، ٢٠٠٦): «إن الفن بدأ يتحرر من كونه نقلاً واقعياً للأشكال، وأصبح نشاطاً فكريًّا روحيًّا وقُوَّةً فاعلةً في الوجود الفني قوة مثقلة بمضامين فكرية تَمتزِجُ بإدراك الفنان وانفعالاته وترتكز عليها» (ص ٢١).

وتخلص الباحثة إلى ان الأعمال الفنية المعاصرة التي تتميز بطابع تجريدي بشكل عام عبارة عن رؤى الفنان وتصوراته المجردة من وجودها المادي،فالفنان يعبر عن مايعرفه ويتصوره ويدركه عن الأشياء، وما ينبغي أن تكون عليه ،بدلاً من ان يحاكي مايراه،كل ذلك ساعده على إبداع الأشكال بأسلوب،يفعّل تأويلها بدلالات جديدةوبوجود مضاف تبثهُ فيها الذات الفردية للفنان المبدع، التي تتامل وتبتكر.وذلك بالإهتمام بمفاهيم الفنان ومضامينه والتعبير عنا بعلاقات شكلية تجريدية ،وذلك من خلال التحرر من النموذج والصور المماثلة وصولاً إلى البناء الرمزي الخالص.

وفيما يلي ستعرض الباحثة عدد من الأعمال الخزفية التي توضح أهم الأساليب الفنية المؤثرة في الشكل الخزفي وهي طبيعة الصُّورة الرمزية، وسِمات الأسلوب الفني، وتحوُّلات الأشكال من الواقعية إلى التجريد.



شكل (١١)

اسم الفنان: **Deniz Toraman**

العمل: جدارية خزفية استخدم فيها الفنان الأشكال الهندسية والعضوية كعناصر تعبيرية مركبة ترمز لهجرة الطيور.

التاريخ:٢٠٠٩   الابعاد:٧٠٠×٣٠٠سم

الموقع : **www.sanatgezgini.com/detail.php?productID=١٢٧١٤٩٦٣١٦**



شكل (١٢)

اسم الفنان: **Jenny beavan**

العمل: جدارية من البلاطات الخزفية المزججة، وهي ترمز الى الاضطراب والانحلال والتفكك.

التاريخ: ٢٠١٠م   الأبعاد: ٤٠×٤٠ سم

الموقع: **www.studiopottery.co.uk**



شكل (١٣)

اسم الفنان: أحمد البار

اسم العمل: المرأة

التاريخ: ٢٠٠٩

الأبعاد: ٦٥×٢٠×١٥

عمل خزفي، استخدام الفنان أسلوبه الفني في تطبيق أكاسيد لونية مختلفة.

المصدر: من مقتنيات الفنان.



شكل (١٤)

اسم الفنان: طلال القاسمي

اسم العمل: لحظة الموت مجسم خزفي استخدم فيه الفنان أسلوب رمزي للتعبير عن الموت والفناء. دليل معرض الفنانين التشكيلين القطريين ٢٠١٠

التاريخ: ٢٠٠٣ الأبعاد: ١٢×٦ العرض ١٠×٤

الموقع: www.flickr.com/photos/٢٤٠٤٢٩٧٣@N٠٦/٢٩٨٩٧٠٩٤٤٤



شكل (١٥)

اسم الفنان: بيتر موس

العمل: جدارية من البلاطات الخزفية المزججة؛ استخدم فيها الفنان الأشكال الهندسية والعضوية كعناصر زخرفية مجردة.

الأبعاد: غير متوفر. التاريخ:٢٠٠٨ الموقع: www.studiopottery.co.uk



شكل (١٦)

اسم الفنان: رعد الدليمي

العمل: مجسم خزفي، لفظ الجلالة (الله)؛ حروف وذهب استخدم الفنان خامة الطين، والخط العربي كأساس للتشكيل التجريدي في النحت الخزفي، واستعمل(النقطة) بشكلها المجسم كأسلوب فني يُعطي لأعماله طابع الخصوصية.

الأبعاد:٥٠×٩٠سم التاريخ: غير متوفر.

الموقع :

www.raadaldlaimy.com/Gallery_٠١.htm

المحور الثاني: العوامل المؤثرة في الشكل الخزفي.

١ – البناء الشكلي في الخزف المعاصر.

يشغل البناء الشكلي وأنظمته في الأعمال الفنية دَوراً فاعلاً في إيصال المفهوم الفكري في بنية الأعمال التشكيلية، وأن دراسة القوانين الداخلية والوظائف التي تَحكُم نظام البناء الشكلي في الأعمال الفنية لها دور في تفعيل المفاهيم وذلك باتباع رؤية واعية ومنظمة قيد التحليل والتركيب لأنظمة العلاقات في الأعمال الفنية.

وترى (إيلاف البصري، ٢٠٠٨) «أنه عندما تظهر الأفكار مُجسَّدة بهيئة أشكال مُعبِّرة عن مفاهيم بناء الشكل، وسواءً أكانت بنية الأشكال واقعية، بمثابة تقليد لِـمَا تراه العين في عالم الواقع، أو كانت تعبيرية تخضع لذات الفنان الفاعلة المؤولة، أو كانت تجريدية ؛ فإنها بنظم علاقاتها التكوينية، بصدد أنظمة التكوين وأشكاله المُهيمِنة ومعالجة الفضاء والخطوط والألوان والملامس، وكذلك نوعية الخامات وحجم الأعمال وغيرها، كلها عوامل فاعلة ومتفاعلة للإبلاغ عن المفهوم المتجسِّد في البناء التشكيلي الخزفي؛ بحيث يحمل هذا العمل علامات بصرية تكشف عن معاني ومفاهيم الفنان». (ص ١٧).

وتتفق الباحثة مع ماذكرته (إيلاف البصري،٢٠٠٨) بأن «تَقصّي الإبلاغ في الأعمال الخزفية يتخذ قراءة أخرى، وذلك في البحث عن المفاهيم التشكيلية وأساليب إحالتها إلى دلالات شكلية، وهذه القراءة تتطلب معرفة تامة ببنية الثقافة والبيئة ومفردتها الفكرية ودلالاتها، بعد أنْ تتحوَّل إلى أنساق شكلية حين تُعلِن عن مدلولاتها في بنية الأشكال، وتكشف عن مفاهيمها بمُوجب السياقات المتحكِّمة في بنية الأعمال الخزفية، وأن القراءة تتَّجِه من الخارج؛ أي: مِن المُهَيْمِن الفكري إلى الداخل في علاقات أنظمة الأشكال، وكذلك تحليلاً شكليًّا لأنظمة العلاقات الشكلية بُغْيَة كَشْف المفاهيم التشكيلية المؤثِّرة في بنية الأعمال الخزفية المعاصرة». (ص١٩).

ومِن هنا تَجِد الباحثة أن الأعمال التشكيلية هي بمثابة أداة تَواصُل فكرية مهمة بين الأفراد بوساطة وظائف إبلاغها، ذلك أنَّ الأعمال التشكيلية وعلى مَرِّ تَحوُّلاتها وتطوُّرها، مُحمَّلة ومُثقَّلة بمفاهيم ترتبط بالفكر التشكيلي المعاصر.

وسواءً أكانت لهذه الأعمال وظائف نفعية أو جمالية؛ فإنها في كل الأحوال تحمل مضامين فكرية وجمالية ومفاهيم تشكيلية، وهذه المضامين تتحرَّك في بنية الفكر الفني المعاصر، وهي نتاج لعوامل فكرية مُهيمِنة على الفكر المعاصر، وتحتاج إلى تحريرها بهيئة خطابات تشكيلية، أنْ تَتَقَوْلَبَ أو تصاغ بوسائط وخامات

متنوعة، تساعد في إبراز جماليات الشكل الخزفي، وباتباع تقنيات شتَّى تَبَعاً لِتطوُّر هذه المفاهيم .

ويُعَدُّ هذا البحث بمثابة تجديد لقراءة الشكل لغرض إيضاح المفاهيم التشكيلية؛ بُغية كشف المهيمنات المتحكمة بالأعمال كالعناصر البيئية أو الانعكاسات الفكرية أو الاتجاهات الحديثة، والوقوف على حدود الشكل الفني وعناصره وأنظمته وبناءه الشكلي .

٢- الشكل الخزفي وارتباطه بـ:

أن الشكل في البناء الخزفي هو الصورة النهائية التي تعطيه هيئة مميزة تكسبه القدرة على التأثير في المشاهد، وحتى نصل إلى هذا التأثير يجب أن تتوافر مفاهيم وعناصر شكلية يكون تذوقها عن طريق الرؤية كالكتلة والحجم والاسطح والفراغ والتصميم والوظيفة وغيرها وتذكر الباحثة منها:

*** مفهوم التصميم:Design concept**

التصميم هو لغة تشترك فيها جميع الفنون، فهو تنظيم عام مِن خلاله يُمكِن تبادُل الأفكار بوضوح، وبناءً على ذلك؛ فالتصميم هو قوام أيّ عمل فني صحيح.

وتذكر(دعاء داود،٢٠٠٦) أن «التصميم يعني «التكوين» -أيضاً- بمعنى أنَّ هناك تكوين مُعَيَّن يَضُمّ عناصر الشكل والخط واللون والملمس والفراغ في تنظيمات مُعيَّنة تحمل قيم فنية، أهمها: الاتزان، والوحدة، والتكامل، والإيقاع».(ص١٧٩)

ويُعَرِّفُهُ (شوقي، ٢٠٠١) أنه «تنظيم وتنسيق مجموع العناصر أو الأجزاء الداخلية في كُلّ متماسك للشيء المنتج؛ أي: التناسق الذي يَجمع بين الجانب الجمالي والذوقي في وقت واحد». (ص٤٤).

ويَذكُر (زكي، د.ت): «إن على المصمم أن يُقوِّم جميع القرارات المُختلِفة التي أصدرَها؛ ليرى هل أسهمَت جميعاً وتعاونَت في الشكل الجمالي الكلي، فهل هناك اتزان وتماثل، وهل الأثر ناتج من تبايُن اللون، وزوايا الخطوط، ونتيجة الفراغ الواقع في الوحدة الديناميكية؟ وهل تُسهِم جميع الأجزاء وتتعاوَن معاً أكثر ممَّا تتعارَض في ذلك الأثر الأساسي الكلي؟ فيَشعُر المصمِّم ويحس حينما يتحقَّق له ذلك أن الشيء سيكون مُوحَّداً متكاملاً». (ص ١١٦).

*** مفهوم الوظيفة :The function concept**

وتُشيرُ (دعاء أحمد، ٢٠٠٦) أن الفكرة في العمل الفني يُمكِن أن تَرِدَ للفنان أثناء قيامِه بعملية الإنتاج الفني، بمعنى أنها تتولَّد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه، أو في الفن؛ فإن التنفيذ قَلَّمَا يَجيء مُساوياً للتصميم؛ لأن الفكرة هي ما تتحد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها.

إن الأشكال الخزفية تَحمِل في طياتها جانباً نفعيًّا ووظيفياً؛ فلا تُوجد فخارية كانت أو خزفية قد صنعت إلَّا ولها قيمتها لدى الفنان الخزاف.

فسواءٌ كان الهدف للاستعمال اليومي كالإناء أو الطبق فكلها تَحمِل قيمة جمالية ما بجانب وظيفتها، وإذا كانت سوف تُستعمَل كقطعة للزينة كديكور، فأيضاً لها قيمتها النفعية، وهي الاستمتاع لرؤيتها، وارتياح العين، وإدخال السرور للنفس عند مشاهدتها وتأملها.

وتوضح (دعاء داود،٢٠٠٦) عندما يكون الفنان قادراً على التوفيق بين تصميم الشكل ووظيفته التي سيكون عليها وعلاقة ذلك كله بالخامة نفسها يصبح طريقه ممَّهَداً لإنتاج شكل خزفي ناجح. فمثلاً إضافة «مقبض» للإناء يأتي تَبَعاً لوظيفتِهِ التي سَيُؤَدِّيها، وقد يكون مقبضاً واحداً كالدَّوْرق للمياه، أو مقبضين كالقدور، وإضافة هذه المقابض تأتي مُكمِّلة للشكل، لِذا؛ تُراعَى نِسَبُها، وأين تُضاف والغرض مِن استعمالها، كل ذلك يُوضع في ذاكرة الفنان عند تصميمِهِ للشكل وعند تنفيذه، والنفعية والاستعمال من أهم الموضوعات التي يُمكِن للخزاف أنْ يُفكِّر فيها.(ص ١٧٤).

ويَذكُر (الشال، ١٩٥٦): «أنَّ نفعيَّة الشكل الخزفي لا تتطلَّب بحث أيَّة حكمة خاصة أو موهبة غير عادية، بل كل ما يَتطلَّب من الخزاف بعض التشغيل الآلي للعقل، بالإضافة إلى رغبة الخزاف في التوصُّل إلى أفضل الحلول المُمْكِنة». (ص١٦).

*** مفهوم الإحساس: Sense concept**

ويُقصَد بذلك العلاقة التجريبية المباشِرة لليد مع خامة الطين، ومِن ثم مع الشكل الخزفي والإحساس به وبملمسه؛ لأن ذلك يساعد على إيجاد طُرقٍ جديدة ومُتنوِّعة لمعالجة خامة الطين.

وتوضح(دعاء داود،٢٠٠٦) أن «الخزاف الفنان قادراً عن طريق اللمس أنْ يُفرِّق بين الأشكال -ناعمة كانت أم خشنة-، والمِرَان والخبرة لليد، ولمس الأشكال الخزفية، هامّ وضروري؛ لمعرفة الفنان متى يُضيف للطين، ومتى يحذف منه؛ فبناء الإناء الخزفي -مثلاً- سواءً كان عن طريق استخدام طريقة الحبال أو الشرائح في البناء يتطلَّب الصبر والإحساس بمَلْمَس الشكل؛ كأن يكون في حالة التجليد وملمسه بارد؛ حتى يقدر أنْ يُضيفَ الشريحة أو الحبل ويُكمِل بناء الشكل».(ص ١٩٢).

وترى الباحثة أن الخبرة الأساسية بالنسبة للفنان الخزاف تأتي من خلال إحساسه بالأشكال مِن بداية تنفيذها إلى نهاية العمل بها بيديه؛ لأنها هي التي تتعامل بشكل مباشر مع خامة الطين مما يُكسِبُهُ الخبرات بكيفية التعامُل معها، وبناء الأشكال الخزفية بطريقة صحيحة، فاليد المُجرِّبة تَشْعُر وتحس الأشكال وسطحها والملمس سواء خشن أو ناعم وضغط وثني لشرائح الطينة والقيام بتشكيلها.

*** مفهوم الخيال :imagination concept**

إنَّ تَنمية فكر الفنان أمرٌ ضروري، ليس فقط لابتكار هيئات جديدة في فن الخزف؛ ولكنَّهُ ضرورة في كافة مجالات الفن؛ والخيال يوجد بدرجات مُتفاوِتة فهناك خيالٌ خَصْبٌ لدى فنانٍ دون آخر.

والخيال الواسع لدى الفنان هو نَتاج موهبة حباه الله بها، ومَيَّزَه عن غيره بها، واستخدام الفنان لهذه القدرات بطريقة إيجابية يخدم في مجاله، خاصة مجال الخزف؛ حيث يُساعد بالخروج بأشكال وهيئات جديدة واكتشاف المزيد مِن التقنيات والألوان وغيرها لتساعده في التعبير الفني مِن خلال أعماله، وتصبح ذات معنى تحمل رسالة لِـمَنْ يُشاهدها.

والخيال نتاج رؤى مُتعدِّدة للفنان مِن خلال دراساته ومشاهدته للكثير مِن الصور التي تَتداعَى داخل ذاكرته وتؤثِّر على أعماله واختياره لتصميم ورؤية أشكاله، وهذا كُلُّه يُمثِّل خبرة كبيرة لدى الفنان، تُثْرِي أعماله الفنية، وتعكس مفاهيمه التشكيلية.

*** مفهوم المدرك البصري: Perceived visual concept**

الإدراك البصري: هو القدرة على تفسير المعلومات المنقولة مِن الضوء المرئي إلى العين، ويُسمَّى -أيضاً-: رؤية العين، وتعمل مُختلَف المُكوِّنات الفسيولوجية على تحقيق عملية الإدراك البصري مثل الجهاز البصري.

ويُعرِّفُ (الزيات،١٩٩٨م) الإدراك البصري بأنه «عملية تأويل وتفسير المثيرات البصرية وإعطائها المعاني والدلالات. وتحويل المثير البصري من صورته الخام إلى جشتالت الإدراك الذي يختلف في معناه ومحتواه عن العناصر الداخلة فيه».(ص٣٤٠)

ويعرفه (عبدالهادي،٢٠٠٠) بأنه هو عبارة عن عملية مُركَّبة من: استقبال، دمج، وتحليل المثيرات البصرية بواسطة فعاليات حركية ذهنية، وعمليات حركية مشروطة بقدرة التمييز بين الضوء، والقدرة على رؤية الأشياء الصغيرة، ومهارات حركة العين المطلوبة لعمل كِلْتَا العينَيْن في وقت واحد.(د.ص)

وتشير (دعاء داود،٢٠٠٦) «إذا كان الإنسان من خلال اللمس يَشعُر ويرى فإنَّ البصر والخبرة البصرية -تحديداً- هاماً جدًّا لرؤية الأشكال الخزفية وتذوُّق جمالياتها؛ فأحياناً كثيرةً لا يستطيع الإنسان قراءة الأشكال عن طريق البصر؛ فالنظر إلى الشكل والإحساس به وبجمالياته يحتاج إلى الخبرة البصرية والتدريب على رؤية الأشكال، وبالتالي الحكم عليها؛ فنظرة الإنسان العادي للعمل الخزفي -مثلاً- تختلف تماماً عن نظرة الخزاف عنها عند الخزاف الفنان، والذي يستطيع قراءة الشكل ومفرداته التشكيلية بمجرَّدِ

رؤيته ولَـمْسِهِ؛ فَيَصِلُ بعينه الثاقبة لأبعد ما يَصِلُ إليه الآخرون، فالخبرة البصرية تساعد على زيـادة الـوعي والثقافة الفنية». (ص ١٩٤).

❊ مفهوم مهارات الإتقان :Skills proficiency Concept

يُوضِّح (عثمان ، ١٩٧٨) أن «كلمة الصَّنْعَة قد تعني المهارة، كما يُمكِن أنْ تُستخدم على أنها التـشطيب، ويُمكن تصوُّرها -أيضاً- على أنها قُدرَة المتعلِّم على إخراج أفكاره بصورة عملية، ويترتَّب على ذلك الـرأي الأخير معرفة المتعلِّم بالأساليب والطُّرق المتنوِّعة المتعدِّدة التي تُمكِّنُه من إخراجِ ما في ذهنه». (ص١٧).

وتُوضِّحُ (دعاء أحمد، ٢٠٠٦) أن «فاعلية الفنان إنَّما هي أولاً وقبل كل شيء فاعلية تعبيريـة، تَـتَجَلَّى في القدرة على تكوين الصور الذهنية، في حين أن المهارة اليدوية مـا هـي إلا عـادة تكنيكيـة، تكتـسب بـالمِرَان والتعلُّم، والممارسات الفنية». (ص ٢٤).

وترى الباحثة أن الفن ليس مجرد أفكار وتصوُّرات؛ فالفنان حـين يُفكِّـر في هيئـة لـشكل مـا -ولْـيَكُن شكلاً خزفيًّا-، ويريد أن يُبدع ويبتكر فيه، وتتضح شخصيتُه مِن خلاله؛ لا يستطيع ذلك إلَّا إذا كان مُتمكِّناً ومُلِمًّا بطبيعة خامة الطين وكيفية التعامل معها؛ لأن ذلك كلّـه يُـساعده عـلى إخـراج فَنِّـه إلى حَيِّـز التنفيـذ؛ فالفنان إذَا ما أتقَن مهارات صنعتِهِ ومهنتِهِ وتفهُّمِهِ لطبيعة خامته التي يتعامل معها ساعدَه ذلك عـلى إنتـاج أشكالٍ مميَّزة ومتفرِّدة.

وفن الخزف من الفنون التي تحتاج إلى المهارة والإتقان للخبرات، والإلمام بأسرار صنعته؛ وذلك لِتَعَـدُّد طُرُق التشكيل لِتعدُّد أنواع الطِّينات، واختلاف كل نوع عن الآخر.

وإدراك طبيعة الخامة وطُرُق التعامُل معها بشكل مُتكرِّر يُعطِي للفنـان فرصـة التجريـب والابتكـار -خاصة أيضاً- في أنواع الطلاءات، والبطانات، وإضافة التقنيات، والتوليف بالخامات؛ كالزجاج والعجائن الورقية، ممَّا يُثْرِي العمل الفني ويُتِيح الفرصة أمام الفنان للتَّجريب وإعطاء الجديـد دائـماً، فمجـال الخـزف واسع، وصناعتُهُ تَتَطَوَّرُ يوماً بعد يوم؛ مما يُتِيح الفُرَص لإبتكار أعمال خزفية متنوعة تعكـس فكـر ومفـاهيم الفنان المعاصر.

❊ مفهوم الابتكار :Innovation Concept

الابتكار: هو سُلوك إنساني مُبدِع.

ويقدم (الدسوقي،١٩٨٣) عن (جيلفورد) أهم التعريفات في مجال الإبتكار «يجـب أن يكـون للإنتـاج الإبداعي الابتكاري مظاهر جديدة،كما أن التفكير الذي يؤدي إلى ذلك الإنتاج له أيضاً مظاهر جديدة، وفي

كـل مـن الحـالتين فـإن تلـك المظـاهر الجديـدة هـي التـي مـن أجلهـا يحـق لنـا أن نـصف إنتاجـاً مـا بالإبداع».(ص٣٧٤)

وتوضح (دعاء داود،٢٠٠٦) أن «مِن أهم صفات الشكل الخزفي الناجح أن يكون مُبتكَراً ومعنى ذلك أن يكون جديداً وغير مألوف، ولا يَظهَرُ فيه التّكرار والنقل والآلية؛ لذا؛ كان مِن المهم والـضـروري لـدى الفنان الخزاف البحث والتطوير دائماً؛ لِيُساعِده ذلك على ابتكـارِ أشـكالٍ خزفيـة جديـدة تعكـس مفـاهيم الفنان وفكره التشكيلي».(ص١٩٥).

وترى الباحثة أن التجديد هو فَهْم واحتواء ودراسة للخبرات السابقة وإعـادة صـياغتها مـرةً أخـرى، ولكن بصورة مُبتكَرة؛ فالفنان بما يَملِكُه مِن خبراتٍ مُتعدِّدة وأسس سليمة تُـساعدُه بعـد ذلـك في ابتكـاره لأشكال خزفية ذات مَعنى وهدف، ويساعد هذا الارتقاء بالذوق والحس الجمالي.

المحور الثالث: عناصر تكوين الشكل الخزفي.

يُمثِّل الجانب المادي للعمل الفني الأبعاد الشكلية الظاهرة والمرئية، والتي تُحقَّقُ بمجموعة من الخامات المُتاحَة للفنان، والتي يصبغ عليها أسلوبه، ويندمج فيها فِكرُه ومفاهيمُه، مُراعياً في ذلك طبيعة تلـك المـواد وخصائصها، وأثر البيئة والتصميم في تكامل العمل .

وتوضح (منال الصالح،٢٠١٠) «أن فنون الخزف المُعاصِر باعتبارها مِن أهم الوسائل المبـاشرة حيـث يتم خلالها عرض الإنتاج الإبداعي في مرحلة زمنية مُعيَّنة وسياق خـاص باسـاليب متعـددة؛ فإنهـا بـذلك أتاحَت للخزافين إبداع أعمال فنية مُعاصِرة، تتماشى والتقدُّم الحاصل في كافـة المجـالات التقنيـة والتعبيريـة وفلسفة العصـر الحديث.

فمن أهم الوظائف التي تُقدِّمها الأعمال الخزفية بصورة شاملة هي نقل القيم الجماليـة والعنـاصر التـي تساعد في توثيقٍ لأفكار الفنان ومفاهيمِه التشكيلية، وتسجيلٍ لاهتمامه الشعورية، ومعيار للحـس والثقافـة والذَّوق العام من خلال ما تطرحه مِن قِيَمٍ تعبيرية وموضوعات فكرية وحياتية».(ص٤٥)

ويَعرِضُ البحث أهم عناصر تكوين الشكل الخزفي وقِيَمِهِ الجمالية المُعاصِرة، وأثرها على إبـراز وتأكيـد القيم الفنية ومفاهيم الفنان التشكيلية، حيث تُعتبر من أهـم أدوات الفنـان أثنـاء القيـام بالتحليـل وتَـذوُّق الأعمال الفنية؛ فنتيجة للتغيُّرات الفكرية المتتالية التي حَدثَت في فترةِ القرن العشرين وما بعده، وما تَبعها مِن تطوُّر علمي تكنولوجي هائـل، ظهـرَت اختلافـات مُتباينـة في تنـاوُل الأعـمال الفنيـة مـن حيـث الـشكل والمضمون، فقد أصبح طراز الفنان تجريبيًّا مُتنوِّعاً، ومُتعدِّد الجوانب، ليس له صفة مظهرية ثابتة، وإنما يتميَّز

بالتجديد والطبيعة الابتكارية كما أنه يخرج كل مرة بالطريقة التي تتفق مع الفكرة الجديدة .

العمل الفني ومكوناته:

العمل الفني: هو المحصِّلة النهائية لِتَضَافُر مجموعة متكامِلة من أفكار الفنان، وقدراته، وميوله، ومادته التشكيلية، وأدواته، وخبراته؛ التي تستندُ إلى تراثه وحاجات مجتمعِهِ؛ لتكوين إطار موضوعاته التعبيرية وإبداعاته التطويرية.

وقد اختلفَت الآراء والتعريفات حوله بين النُّقَّاد والفلاسفة؛ فمنهم مَن رأى أن العمل الفني ترجمة لحياة الفنان وبلورة لها؛ ويَذكُر (الخالدي ، ١٩٩٩م) عن (كروتشه) مُهمَّة العمل الفني أنه يُعَبِّرُ عن الإلهام الذي لا يتجزأ أو يَصدُر عن الشخصية بكاملها. وأن «(شارلو) اعتبر أنَّ العمل الفني شيء فريد؛ لا يُماثِل أيَّ عمل فنيّ آخر؛ فهو يمثل خبرة الفنان ويعكس فكره ». (ص ١٥٦-١٥٧).

وتوضح (منال الصالح،٢٠١٠) عن (اروين) أنَّ « العمل الفني يُعبِّرُ عن سيطرة الفنان الإبداعية الواعية على خاماته وأدواته وأفكاره، وكذلك إمكانيات عرضها للمجتمع، وبذلك؛ فالعمل الفني لا بُدَّ أن يَصدُرَ عن مهارة الفنان الإبداعية وثقافتِه وتجاربِه الإنسانية ومفاهيمه التشكيلية ». (ص٢٤٩)

وعند الحديث عن العمل الفني يجب أن نتطرَّق إلى مُقوِّماته الأساسية وهي الموضوع والخامة أو الوسيط المادي والتعبير والشكل والمضمون .

يقول (ستولنتز، ١٩٨١): «إذا كانت دراستنا لتركيب الفن قد عَلَّمَتْنَا شيئاً فهو أنَّ المادة والشكل والتعبير مُتساوية في الأهمية، ويعتمد كُلٌّ منهم على الآخر، وأنه مِن المحال فَهْم أيٍّ من هذه العناصر أو تقديره إلَّا في داخل الكيان الكلي الموحَّد الذي هو العمل الفني». (ص ٢٥).

وترى الباحثةُ أنَّ العمل الفني كنوع من الأنشطة الإنسانية له طبيعة شكلية رمزية تَحمِلُ معانٍ تؤكِّد على أنه لا بُدَّ وأن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة؛ ألَا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألَّف منها حركته ولغته الخاصة في صياغة فكر لفنان ورؤيته عن الموضوع والتي يستعينُ الفنان من خلالها بعناصر تكوين العمل الفني بأساليب مختلفة من الإيقاع والتنظيم والتناسب، مِن أجْلِ إيجاد الوحدة على ما في موضوعه مِن تَعدُّد في الأشكال والمخرجات.

الموضوع Object

هو الفكرة أو الخاطرة أو الشيء الذي يَلْفِتُ نظر الفنان، ويَشغَلُ ذِهنَهُ، ويُحرِّك مشاعره، ويُلْقِي عليه المحتوى الشكلي للمادة .

والموضوع هو اللَّبِنة لقيام الشكل والمضمون؛ يقول (فيشر ، ١٩٦٥): «إن الموضوع لَشيءٌ هامٌّ جدًّا بالطبع، وهو يسهم في تحديد موقف الفنان، لكن الموضوع وحده لا يُحدِّد شكلاً خاصًّا بالمحتوى والشكل، أو بعبارة أخرى: المضمون والشكل يتحددان بطريقة وثيقة في تفاعل جدلي». (ص١٦٠).

ويذكر (الخالدي ، ١٩٩٩) : «إن الموضوع عنصر حيوي هام يُثير في النفس انفعالاً ويُنبِّه فيها العاطفة، ويوقظ في الإنسان ذكريات وأفكار ويحقق التواصل بين العمل الفني والمتلقِّي مما يخلق حواراً صامتً بينهما». (ص١٦٥).

ويؤثر الموضوع في العمل الفني على التصميم؛ بحيث يُوحي له بأشكال وألوان وقيم، وأفضل الموضوعات هي التي عاشها الفنان وانفعلَ بها؛ مما تتيح له أنْ يستخلص منها السِّمات الفنية ويحلِّلها إلى عناصر فنية كالخط واللون والقيم الفنية، مختاراً منها ما هو أكثر مناسبة مع تصميمِه وأساسه، وفي كثير من الحالات تتفاعل مُعتقدات الفنان ومفاهيمه وأفكاره مع الموضوع مُنتِجاً عملاً فنيًّا يحمل سمات أسلوب الفنان ويعبر عن مفاهيمه التشكيلية التي من خلالها تتكون أعماله الخزفية.

الخامة Raw :

تعرف (منال الصالح،٢٠١٠) الخامة : «هي وسيط مادي يتعامل معه الفنان لِيحوِّله إلى شيء له قيمة جمالية وتعبيرية، وهو العمل الفني الذي يُصمِّمُه الفنان ويَلتقِطه الوعي باعتباره موضوعاً للتلقِّي الجمالي، والتي تجعل مِن العمل الفني موضوعاً حسيًّا، له مدلوله الذي يشير إلى موضوع خاص.

أن الخامة أو المادة هي أساس كل ظاهرة جمالية؛ فهي تُحدِّد الشكل، وتَصنع له شروطه، كما أنَّ الشكل يَخرُج مِن صياغة المادة، وأنَّ العنصر الطبيعي يتخذ من خلال الصياغة الجديدة جماله، بفضل التقنيات والمشاعر الخاصة بالفنان؛ فضلاً عن نقل ثقافتِه وفكرِه ومفاهيمِه للآخرين، لذلك؛ فإنَّ القيم الجمالية التي تحقِّقُها المادة مَرَدُّها إلى نظرة الفنان وخبرته لتلك المادة، ومهارته في تطويعها والإفادة من خواصها في التشكيل والتعبير، وهي التي تبرز تلك القيم».(ص٢٥٠)

ويذكر (الدمراني،٢٠٠٧) عن (ستولينيتز) بأن «المادة الخام لا تكتسب صيغة فنية فتصبح «مادة استطيقية» إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها محسوساً جمالياً».(ص٣٠)

وتذكر (منال الصالح،٢٠١٠) عن (وفاء ابراهيم) أن «هناك مُستويَيْن للوسيط المادي: وهو في حالة الإمكانية، وحالة تحققه الجمالي؛ حيث أنَّ الفنان في أثناء إبداعه للمادة يستطيع أن يخفيها من حيث كونها مادة إلا أنَّه في ذات الوقت، يُساعدها على أن تكشف عن كيانها وإمكانياتها الجمالية فتنتقل مِن مستوى الإمكانية إلى مستوى الجمالية؛ فيلتقط الفنان تأثيراتها، ويُزاوج بينها، وبذلك فالفنان لا يصنع الوسيط المادي وإنما يبدع به أو بالتأثيرات الطبيعية المتناغِمة للعناصر الأولية فيها». (ص ١٠٨-١٠٩).

ولـمَّا كانت الخامة لا تُدرَك إلا من خلال وجودها في شكل ما؛ فإنَّ للخامة خصائص تشكيلية عُرِفَت بأنها ذات طواعية للتشكيل، وهي صفة متأصلة فيها،وكل خامة مِن الخامات لها خصائصها وصفاتها، ولونها، وملمسها، وتعدد شرائحها، وتتفق الباحثة مع ما ذكرته (منال الصالح،٢٠١٠) وإذا كان للخامة وسائط تشكيلية فإنَّ لها خصائص تعبيريّة -أيضاً-؛ والخامة ترتبط بعلاقة وثيقة بإطار الفنان الفكري والفلسفي؛ فالإطار يُحدِّد نوع الخامة التي يوجه إليها الفنان فوراً لتجسيد إلهاماته، ومن ناحية أخرى؛ فإنّ مضمون الإطار ذاته يكون مُكتَسَباً مُسبَقاً من الخامة نفسها وعن طريق الحواس؛ حيث نرى أن فَنَّاناً يتجه إلى خامة ما؛ بينما يتجه آخر إلى خامة أخرى يدرس خصائصها ومكوناتها ، فكلما كانت معرفة الفنان بالخامة وطرق استخداماتها أدى ذلك إلى فهم أكبر وإيضاح أكثر لمفاهيمه التشكيلية؛والخامة تشكل عاملاً أساسياً في تكوين الأعمال الخزفية، وتساعد على إيضاح فكر ومهارة الفنان ؛ بحيث تعكس للمتلقي قيماً جمالية.(ص٢٥١).

وتخلص الباحثة إلى أن دراسة الخامة ومعرفتها تؤدِّي بالفنان إلى فهمٍ أكبر لإخضاع مفاهيمه التشكيلية؛ بحيث تشكل عاملاً أساسيًّا في تكوين الأعمال الخزفية، وتوضيح فِكْر ومهارة الفنان؛ خاصة إنْ كانت للخامات المُستخدَمة صفات تعبيرية خاصة؛ كالصلابة أو المرونة وما شابه ذلك ، أو تعكس للمتلقِّي قِيَماً أصيلة ترتبط بمفاهيمه وفكره.

التعبير The expression :

التعبير: هو خُلاصةُ الفنان وفَهمُه لِتجارِبه الإنسانية، والشخصية، والفنية، ومدى عكسه لواقعه، وشخصيته، ومجتمعه، وبيئته، وقدرته في توضيح وجهة نظره، وإحساسه بها.

ويَذكُر (الخالدي، ١٩٩٩) أنَّ «التعبير هو بمثابة الرابطة الحيَّة التي تَجمَع بين الفنان وعمله الفني؛ فهو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يَكمُن في صميم العمل الفني ، وبما أنَّ العنصر الإنساني هو ظاهرة تُعتَبر أقرب العناصر إلى نُفوسِنا فإننا نُدركه بطريقة حدسية مباشرة». (ص ١٧٧).

إنَّ ما يُعبِّر عنه العمل الفني لا يُمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع؛

فالقدرة التعبيرية لا تَحيَا إلا مِن خلال الخطوط والألوان والتشكيلات والحوارات التي يَعرِضُها علينا العمل الفني.

ويَمِيلُ كثيرٌ مِن الباحثين إلى التأكيد على عامل التعبير في العمل الفني كأحد الدلائل الرئيسة عل قوة التأثير لذلك العمل على المتلقِّي؛ نظراً لأنَّ التعبير يَحوِي عُمقاً إنسانيًّا يكشف عن قيمة العمل الفني بِوَصْفِه ظاهرة حضارية لها دلالاتها الفكرية .

ويَذكُر (إبراهيم، د.ت) : «إنَّ مهمة الفنان الكبرى إنما تَنحصر أولاً في تلك المحاولة الإبداعية التي يَضطلِعُ بها حين يُحوَّل المحسوس إلى لغة أصيلة تنهض بمهمة التعبير». (ص ٩٦).

وتتفق الباحثة مع ما ذكرته (منال الصالح،٢٠١٠) إنَّ قوة التعبير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصدق الفني، وربما كان الطابع الكشفي الذي تَتميَّزُ به بعض الأعمال الفنية راجعاً إلى تلك القوة التعبيرية التي تملكها روائع الفن حين تصدر عن الأعماق؛ وتضيف الباحثة أن التعبير ليس مجرَّد تأثير يَستندُ إلى عامل الاستمالة أو الاستثارة الوجدانية ؛بل يستمد قوته التعبيرية من ذلك العمق الحضاري الذي تصدر عنه الأعمال الفنية ، وتلك الأبعاد الإنسانية والتراثية والثقافية التي تتحرك خلالها؛ لِتكشف المفاهيم التشكيلية في الخبرة الإنسانية والتي يُؤصِّلها الفنان في المجتمع . (ص).

وتخلص الباحثة إلى أن الفن هو تلك القُدرة الفعَّالة على إحالة كل شيء إلى تعبير؛ فأنهم يَعْنُون أنَّ أيَّ موضوع تَمُتُّ إليه يدٌ لفنان لا يُمكِن أنْ يَظَلَّ مُجرَّد موضوع، بل يتحوَّل إلى ظاهرة تحمل في باطنها من التعبير ما يجعلها ممتلئة بالقيم والمعاني والدلالات، عامرةً بالمشاعر والعواطف والانفعالات.

الشكل والمضمون Form and content :

توضح (منال الصالح،٢٠١٠) إنَّ «التفكير في المادة يؤدِّي دائماً إلى الشكل الذي يمكن أنْ تكون عليه، وعلى العكس فإنَّ الشكل يتعلَّق على الدوام بمادة ما، ومن هنا كان الشكل المُعبِّر ترتيباً للخطوط والألوان وما إليها .

كذلك تظهر العلاقة المتبادلة بين المادة والشكل حين ننظر إلى المادة على نحو آخر، بمعنى أنه عندما يأخذ الفنان على عاتقه عملية الإبداع لا بُدَّ أن يكون العمل من خليط التكوينات والألوان مأخوذاً بطريقة عشوائية، بل إنَّ أُسُس بناء العمل الفني تكون قد نظمت بالفعل في نمط ثابت وهو الوسيط الفني؛ أي: المادة.

إنَّ فلاسفة الفنون في كل العصور يَرَوْنَ على الدوام أن الشكل هو القيمة في الفن والمميزة له، لكن الشكل لا يتمثل إلّا حين يقوم فنانٌ بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال والمفاهيم في عمل مُنظَّم مُكثَّف بذاته وله أهميته الكامنة».(ص٢٥٢)

ويَذكُر (شوقي،٢٠٠١) أنَّ «الشكل هو النتيجة النهائية لكافة العمليات والعناصر التي تَداخَلَت في عملية إبداع وابتكار أيّ عمل فني؛ فهو المُوضِّح لفكرة العمل الفني والدال على مضمونه -أي: معناه-، ودائماً ما ينشأ عن مجموعة مُتجاوِرة من الخطوط المؤدِّية لتكوين مساحات مُتجانسة، تختلف في حدودها الخارجية باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تَكراره، واختلاف اتجاهه، ونظام حركته، وكل شكل من الأشكال له كيان مُتكامل مُتكوِّن من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل». (ص١٦٤).

وتوضح (إخلاص كشك،١٩٨٢) إن «البناء الكُلِّي للعمل الفني يَتكوَّن مِن اتزان أشكال ووحدات مُنتظمة أو غير مُنتظمة،وهي عملية دقيقة؛ حيث إنها خطة بنائية تجمع الأشكال والأجزاء المفردة في وِحدة واحدة، وهذا البحث عن النظام والبناء لا بُدَّ أنْ يكون جزءًا مِن عمل الفنان الذي يتفاعل مع ما يُقدِّمُه من أشكال ومُفرَدات وعناصر؛ لكي يُقدِّمَ شكلاً واحداً متماسكاً مُحكَماً بإطارٍ ووحدةٍ وأداةٍ للمتذوِّق الذي يحس بهذه الوحدة عند رؤيته للعمل الفني».(ص٤٦) ؛ ومِن هُنا تأتي أهمية دراسة وتحليل الشكل الخزفي في الدلالة على تعبير الفنان ومهارته الفنية ومفاهيمه التشكيلية.

ويؤكد (فضل،٢٠٠٠) أن «الشكل في العمل الفني التشكيلي يكمل المضمون،وطبيعي أنه تكون هناك أعمال فنية ذات أشكال جيدة ومضامين ، والمضمون أو الرسالة التي يريد الفنان أن يقولها عن طريق عمله الفني قد تكون كبيرة أو صغيرة، ذاتية أو موضوعية، خاصة أو عامة ،محلية أو عالمية».(ص١٣٣)



المحور الرابع: المفاهيم التشكيلية المعاصرة

مفهوم التجريب في التشكيل المعاصر.

بالرُّغم مِن تقديرنا لِـمَا قدَّمه الفنانون على مَرِّ العصور الماضية، واعترافنا بقيمة التراث الفني والخبرات السابقة والهادفة للفن؛ إلَّا أنه لا يُمكِن إنكار الجهود التي يُقدِّمها الفنان المُعاصِر مُحاولاً التقدُّم والإبداع بما يواكب التطور والاختراع في وقتنا الحاضر، ممَّا دَفَعه إلى البحث والتجريب، وهو أسلوب مُبتكَر يبحثُ عن مضمون جديد حتى في الأشياء العادية والمألوفة، ولكن بمنظور مُختلِف ؛ وذلك لِـمَا للتجريب من أهمية كبرى في الوصول إلى حلول تشكيلية ورؤى مختلفة بالشكل الذي يطمح إليه الفنان المعاصر.

وتذكر (أميرة عبدالرحمن،) عن (زكي) أن «التجريب في الفن ليس مجرد تشكيل فني جديد بقدر ماهو سلوك يساعد على نمو التفكير والأداء الإبداعي، والطلاقة التشكيلية، خلال عرض الجوانب الجمالية المختلفة للموضوع،والحلول المختلفة».(ص٦٦)

وترى الباحثة أنَّ الإبداع الفني موجود في كل العصور ومرتبط بفلسفة العصر وفق احتياجاته وطموحاته، فالفنان المعاصر دائماً ما يسعى إلى الاستحداث والإبداع لعمل فني يَحمِل فِكْر الفنان ومفاهيمه التشكيلية التي يمكن أن تُثْرِي التشكيل بشكل عام والخزف بشكل خاص.

كما تضيف (هدى زكي، ١٩٧٩م) أن التجريب هو: «أسلوب في الأداء الفني، كما أنه نشاط إبداعي قد يكون في مجموعة التخطيطات التي تسبق إنجاز العمل الفني، بحثاً عن جوانب مختلِفة أو مُتعلّقات تشكيلية جديدة نتيجة رؤية الشكل، وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع؛ ممَّا يُهيِّئ العقل والحس للممارسة التشكيلية الإبداعية بحثاً عن حلول متعددة ومختلفة». (ص٢٧).

في ظل مَداخل التجريب المختلِفة لِشَتَّى مجالات الفنون التشكيلية بات واضحاً أنه لمْ يَعُدْ هناك تخصُّص مُحدَّد لِـمُمارِس الفن، فالتحوُّل الكبير الذي نَلمَسُه في مجالات الفن اليوم هو ظهور تراكيب جديدة للشكل والمضمون؛ فقد شهِد القرن العشرون تحوُّلات وثورات فنية مُستمرَّة لا نهاية لها، تعاقبت على الفنون التشكيلية بفروعها المختلفة، شملت أساليب الأداء والمضمون الفني والخامات المُستخدَمة في التشكيل، ولا زال الفنانون المُعاصِرون يَبحثُون عن الجديد الذي يحمل سِمات العصر ويُعَبِّر عنه، وقد أصبح العمل الفني يَجمع بين براعة التقنيات والأداء والخبرات الفنية التي تساعد على تحقيق مفاهيم الفنان التشكيلية .

وقد عَرَّفَ (البسيوني، ١٩٧٥م) التجريب في الفن على أنه «منهجٌ للفكر يُقدَّم بدائل الحلول أو الحلول المختلفة بشكل جديد، يتضمَّن دلالات ومعنى غير مألوف، كما أنه الأسلوب الذي يُوضِّح ويَعرِض

الجوانب الجمالية المختلِفة للموضوع الواحد». (ص١٦٠).

ومجال الخزف من المجالات التي يمكن أن تخضع للتجريب، وخامة الطين من الخامات المَرِنة التي يُمكِن أن تتجانس مع الخامات الأخرى بصياغات مُتعدِّدة ومُبتكَرة،وذلك بغرض الوصول لحلول تشكيلية مختلِفة بشكل جديد مع إبراز الجوانب الجمالية.

وترى الباحثة أنَّ مُمارَسة التجريب في مجال الخزف يُعطي حلول جديدة تتضمن دلالات ومعاني غير مألوفة؛ فمن خلاله يمكن ان يتوصل الفنان الى ابتكار اعمال فنية تساعدعلى تكوين ثقافة بصرية جديدة ،وبالتالي فالخبرة الناتجة لديه من التجريب وممارسة التشكيل بالخامات تُعتبَر خبرة أساسية في الفن، فهي خبرة تشكيلية جديدة نابعة من التعامل المباشر للخامة.

مفهوم التوليف في التشكيل المعاصر:

فَسَّرَ عَددٌ من المراجع والقواميس اللغوية مفهوم كلمة (التوليف) بمعاني ومَداخِل مُتعدِّدة، و منها «معجم لسان العرب» ذَكَرَ (ابن منظور،١١١٩م): أنه قد «استخدم توالف بمؤالفة، توالف شيء مُوالَفة ووِلافاً، اي ائْتَلَفَ بعضه إلى بعض». (د.ص)

وجاءت كلمة توليف (Combination) بمعنى اتحاد أو مجموعة مؤلّفة، وتعني -أيضاً-: توحيد أو ضم، أمَّا المعنى اللُّغوي لها في «مختار الصحاح» ذكرَه (الرازي، ١٩٨٨م) على أنه : «توالُف، أو ائتلَف أحدُهما إلى الآخَر، وليس من لفظه، كما أنها وَصْلُ الشيء بعضه ببعض وتنظيمه وتجميعه». (ص٩).

كما اتَّجَهَ عَددٌ مِن المفكِّرين والباحثين في الفن إلى تعريف التوليف كمصطلح تشكيلي في ضوء مفهوم الفنون المُعاصِرة،ومنهم (الدمرداش، ١٩٨٥م) فقد عرَّفَهُ بأنه «مُصطلح يُستخدم في الفنون الحديثة خاصّة، ويَسعَى فيه الفنان إلى التفكير بالخامات المختلِفة عن طريق بعض الخامات المساعدة التي يُمكِن أن تتصدَّى لِلهُوَة بين القيم النافعة والجمالية على حد سواء». (ص٤٢).

في حين نَجِد أنَّ (أبوالخير، ١٩٩٨م) قد عَرَّفَ التوليف اصطِلاحيًّا بأنه «مقدار تعايُش خامة مع خامة أخرى من غير نشاز، وتهدف إلى التدريب على عمليات التفكير الابتكاري». (ص١٤٢).

وذَكَرَ (الدمرداش، ١٩٨٥م) أنه : «كُلّما كان الفنان قادراً على استيعاب المواد الأولية التي يَستخدمها من ناحية الملمس، واللون، وقوة الإيحاء، ورؤيته لها من زاوية جديدة مميزة؛ كان فناناً قادراً على توليف متميّز لهذه الخامات». (ص٤٣).

فيما سَبَقَ؛ تَحدَّثَت الباحثة عن أهمية التجريب في الفن المُعاصِر كعامل مؤثر في تجديد الفكر التشكيلي،

لِيتأكد هذا المفهوم في عمليات التوليف المُختلِفة لمجالات الفنون التطبيقية المُتنوِّعة عامة، ومجال الخزف خاصة؛ بهدف الابتكار واستفادة الفنان المُعاصِر في ذلك من التقنيات الحديثة في أعمالِه الفنية المواكِبة لِـمُتطلَّبات العَصْر وتوجهات الفكر المعاصر ومايحمله من مفاهيم تشكيلية جديدة.

أن الفنانِين المعاصِرين قد أضافوا إلى أعمالهم الكثير من التقنيات الحديثة من خلال استنادِهم إلى آفاق ثقافية وجوانب فكرية يزخر بها هذا القرن الذي نعيش فيه، بالإضافة إلى أذواق الفنانين وخبراتهم، وما ينطوي عليه كل فنان من المواهب والاستعدادات، وعلى تلك العملية الإبداعية وما تحتوي عليه من الأسرار الدفينة في النفس الإنسانية؛ إذ أن كل هذه النواحي وما تتضمنه من صور الماضي لَتُشَكِّلُ قوالب جديدة لمْ تَأْلَفْها العين مِن قَبْل.

وإذا أَلقَيْنا نظرة عامة على الفنون المُعاصِرة في جميع مجالاتها التشكيلية نجد أنَّ الفنان المُعاصِر منذ بداية القَرْن العشرين إلى وقتِنا الحاضر استخدَم التوليف بأشكال وأساليب مختلفة بجميع مجالاته المتعددة، كما كان قائماً على الابتكار ومُقوِّماته المختلِفة، بَحثاً عن رُؤى جديدة.

مفهوم التجريب و التوليف في مجال فن الخزف:

تشير(ميرفت السويفي،١٩٩٦) أن «القرن العشرين وبثورة فنية جديدة وفتح باب التجريب والحريات التي أتاحتها أفكار هذا القرن بدأ ينظر للخزف بطريقة مختلفة بعد أن تغير اسلوب الفكر والعمل وظهرت جماليات خزفية جديدة تجمع بين جماليات الخزف والتقنيات وإمكانيات بعض الخامات المستخدمة مثل الطلاءات الزجاجية ،وجماليات الفن الحديث والمعاصر فقد إستفاد الخزاف من التطور الذي حدث في الخزف الحديث بصورة مباشرة وبما يتفق وإمكانيات خاماته وفكره وتعبيراته».(ص ٢٠)

ويوضح (محمود،١٩٩٩) أن «الخزف في الفن المعاصر لم يقتصر دوره على الجانب المادي النفعي،بل تعدى هذا لينافس الفنون الاخرى في التعبير عن الفكر والأحساس والمفاهيم التي تعكس عمق بصيرة المبدع بما حوله،وتسهم في تعميق بصيرة المتذوق، وعندما اتجه الفنان نحو التجريب وجمع الخامات بغرض إثراء اشكاله من الناحية الفنية والتشكيلية والتعبيرية،فإنه كان حريصاً على إيجاد تآلف بين تلك الخامات وتعايشها في إطار المضمون الكلي الذي يسعى إلى التعبير عنه،ولهذا كان للتوليف في مجال الخزف دور هام في إثراء الجانب الشكلي والتعبيري للأعمال الخزفية الحديثة».(ص٧١).

وتخلص الباحثة إلى أن فن الخزف المُعاصِر يَتَّسِم بخروجه عن الشكل التقليدي المتعارَف عليه برؤية ذاتية تعبيرية يملك تَصوُّرها الفنان في ترجمة تعبيره الفني مِن خلال استخدامه لكثير من الوسائط التشكيلية، بغرض تحقيق قيمة فنية تتعدَّى القيم النفعية المادية، وأصبحَت أعماله في معظمها تتضمَّن قِيَماً جمالية بحتة.

ولقد ظَهَر ذلك جليًّا في الأعمال الخزفية المُعاصِرة؛ حيث تتمثَّل فيها معالجات تشكيلية مُتنوِّعة ذات تيارات فكرية مختلِفة، وهو الطابع الذي يَتَّسِمُ به فن الخزف المُعاصِر، حينما تتحرَّر الأفكار مِن أساليبها الراكدة، وتنتفض الأشكال لِتُجَسِّد مفهوماً جديداً وتؤازرها الخامات بما تُضفِيه مِن تأثيرات تُؤكِّد المعنى التشكيلي بوسائط متنوعة مِن الخامات التشكيلية بهدف إثراء العمل التشكيلي، وبما يُحقِّق سمات المُعاصَرة في الفكر والتجريب.

إن المفاهيم الفنية الجديدة للبنائية أو التركيب في مجالات الفن المُختلِفة، جَعَلَت الخزَّاف المُعاصِر يَنظُر للخزف نَظرة جديدة تختلِفُ عن خزف العصور السابقة، وبالتالي كان مِن المنطقي أن تتخذ الحركة التركيبية (البنائية) في مجال الخزف بُعداً جديداً غير تقليدي، وأصبح يَسعى في تَشكيلِه وإبراز هويته الفنية إلى الجَمْع بين أكثر من خامة تشكيلية للوصول إلى قيمة تعبيرية أكثر جُرأة ومُعاصَرة، إضافة إلى استخدامه لمجموعة من التقنيات المتنوعة سواء في تركيب الخامة، أو في تشكيلات البناء، أو في تَعدُّد التقنيَّات الملمسيَّة لِسَطْح الشكل أو في اختلاف درجات حرارة الفرن ونوعية وقوده، وجميعها أساليب تُحدِث تأثيرات جمالية على سطح العمل الفني.

مفهوم الخامة في التشكيل المعاصر:

الخامة كمفهوم لُغَوِي يُعرِّفُه مجمع اللغة العربية على أنه (المادة الأولية Row Material)؛ أي: الخامة التي لمْ يَمُرَّ عليها التشكيل والتشغيل؛ بمعنى: أنها المادة قبل أن تعالج». (ص٥٧)

ويَذكُر (كولنجوود،١٩٣٧) أن المقصود بالخامة مِن خلال تعريفه للمادة «هي ما يتماثل في كُلٍّ مِن الخامة والشيء المُنتَج بعد انتهائه، وإذا وصفت المادة الخام بأنها خامة، فإنَّ هذا لا يتضمن أنها بلا شكل، إنَّما يَعني أنها لمْ تُشَكَّلْ بَعْدُ في الصورة التي نَحْصُل عليها بعد تحويلها إلى شيء تم إنتاجه». (ص ٢٥).

فالخامة هي الوسيط الذي عن طريقِه وبإمكانياته يُبدِع الفنان،ويعني ذلك أنَّ المظاهر الحسية العديدة هي التي تُذكِّرنا بأن العمل الخزفي الذي نراه ما هو إلا ثمرة تفاعُل بَيْن المُمارِس للعمل الخزفي وما يَشعُر به إزاء المادة من ناحية، واستجابتها وطواعيتها من ناحية أخرى، لذا؛ يتطلَّب من الفنان أن يتعرَّف على الخامات التي يَستخدمها معرفة دقيقة، وأنْ يكتشف حدودها وإمكانياتها، وأنْ يبتكِر في إطار خامته مُستفيداً مِن ظروف خاصة التي تُتيحها للعمل، مُتَّجهاً إلى إبراز خصائصها والسمات المميزة لها.

ويُشير (قطب، ١٩٩٤) إلى أنَّ «المادة قبل أن يُشكِّلها الفنان وتتحوَّل في عَمَلِهِ إلى مادة جمالية تَحمِلُ قِيَماً تشكيلية وتعبيرية، وتتضمَّن كل ما هو مادي وله صفة البقاء، وما هو مُخَلَّق، وكل ما تحمله البيئة من مواد

قابلة للتشكيل، وتحقق فكرة الفنان». (ص ١٧).

لذا؛ كُلَّما اتسعت معرِفة الفنان بالخامة ووسائل تقنيتها أدى ذلك إلى استرسال أفكاره وقدرته على الإبداع، فالمعرفة العامة بالخامة وطرق التعامل معها والتوليف فيما بينها تجعل الفنان قادر على التعبيرعن مفاهيمه التشكيلية التي تحقق القيمة الجمالية في العمل الفني.

ويُبَيِّن (الدمراني، ٢٠٠٧) عن (هنري مور Henary Moor) أهمية الخامة وصفاتها حيث ذكر «أنَّ لكل مادة صفاتها وخصائصها التي تنفرِد بها دون غيرها من المواد، ولا تقوم المادة بدورها في تشكيل فكرة إلَّا حينما يباشر عَمَلَه بتلقائية، ومن ناحية أخرى حينما يُنشِئ بَيْنَه وبَيْن مادته علاقة حية وفعالة، فحينئذٍ يُمكِن تشكيل المادة لتحقيق ذلك التوحيد بين الحس والموضوع من ناحية، وبين الخامة من ناحية أخرى، باعتبارها جهداً ابتكاريًّا». (ص٣٢).

ولِذا؛ فإنَّ الخامة لا تكتسِب صيغة فنية إلَّا بعد أنْ يشكلها الفنان، ويجعل منها محسوساً جمالياً، نشعر حين نكون بإزائه أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية.

وفي هذا يؤكِّد (إبراهيم،١٩٦٦) أن «مادة العمل الفني ليست مجرد شيء قد صنع منه هذا العمل، وإنما هو غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة، من شأنها أنْ تُعِينَ على تكوين الموضوع الجمالي». (ص٥٣).

فلَمْ تَعُد الخامة في خزفيات القرن الواحد والعشرين مجرَّد وسيط مادي، بل أصبحت الخامة بفضل الرؤى الفنية الجديدة للحركات التشكيلية الحديثة عُنصراً تشكيليًّا ذا قيمة جمالية في ذاتها، من خلال خواصِّها التركيبية والحسية التي اكتشفها الخزافون المُعاصِرون، وأكدوا على إبرازها من حيث ألوانها وصفاتها وقيمتها السطحية مِن تنوُّع الملامس وأثرها التشكيلي العام على العمل الخزفي، فأصبحت مَصدراً واسع المجال لإبداع الفنان .

مفهوم القيم التشكيلية والتعبيرية لخامة العمل الفني:

يذكر (الدمراني،٢٠٠٧) أن «القِيَم التشكيلية والتعبيرية تُعتبر مصدر أحكام في الأعمال الخزفية، والخامة كوسيط بنائي للشكل والتعبير؛ تؤثِّر وترتبِط ارتباطاً كليًّا بقيمة العمل الخزفي، فبدونها ما كان للعمل شكل يُمكِن إدراكه والحُكم عليه، لهذا؛ يَرتبِط الحُكْم على العمل الخزفي وقيمته بمدى نجاح العلاقة بين الخامة وبقيَّة العناصر في إظهار أهمية العمل، وتُعتبر القيمة سواءً كانت تشكيلية أو تعبيرية هي النتاج التحصيلي لصياغتها وفق مفاهيم الفنان التشكيلية.

وقيمة العمل الفني تَنتج مِن تضافر عناصره الثلاثة الخامة والشكل والتعبير، وقيمة كل عنصر ترتبط بالعناصر الأخرى، فمن الأهمية تبيان جوانبها في تقييم العمل من حيث قيمته التشكيلية والتعبيرية. ويُوصَف التعبير بأنه الهدف والفكرة التي يحتضنها الفنان ليخرجها في شكل جمالي يحتوي على نظام تتجاوب الأحاسيس الإنسانية، لهذا؛ لا يكون التعبير عُنصراً إيجابيًّا إلَّا بتفاعله مع عُنصرَيْ الخامة والشكل، حيث لا يُوجد عمل بدون شكل و خامة، وعندما يُفكِّر الفنان في العمل الخزفي فإنه يختار خامته، ويصيغ الشكل بطريقة فنية لِتُحقِّق له أقصى عطاء يُعبِّر عن مفاهيمه التشكيلية في منجزات خزفية معاصرة». (ص٣٢-٣٣)

ويَذكُر (سانتيانا ،٢٠٠٢): «إن التعبير يتألَّف في الشكل والخامة من اتحاد اتجاهين: الأول وهو الموضوع الماثل بالفعل؛ أيْ: شيء المُعبّر، والثاني الموضوع الموحى به؛ أي: شيء المُعبَّر عنه». (ص ٢١٤).

ولهذا؛ إذا اقتَصَرَت قيمة التعبير على الشيء المعبّر -فقط-؛ فلن يوجد جمال له، حيث لا بُدَّ من الاتحاد بين الجانبَيْن؛ حتى يتحقَّق للعمل البلاغة الشكلية والتعبيرية التي يتضمَّنها ويوحي بها.

ويُضيف (الدمراني ،٢٠٠٧): «أي: أنَّ التعبير يشير إلى اتجاهين؛ أحدهما: الشخص، والآخر: الخامة والشكل؛ أي: أنَّ التعبير ليس كامناً في الشكل والخامة -فقط-، بل هو بمثابة التفاعُل بين الخبرة الإنسانية والعمل الفني المتمثِّل في صورتها». (ص ٢٧).

وهذا يُوضِّح أنَّ التعبير صفة إيجابية كامنة في العمل، لها من التفاعل بُعدان؛ أحدُهما يرتبط بالفنان وقدرته على صياغة وتنظيم عناصره لِتوحي بالتعبير، والآخر يرتبط بالمشاهِد المدرِك للعمل، وفي كِلتا الحالتين يعتمد الإحساس بالقدرة التعبيرية للعمل على مدى الخبرة الإنسانية لدى الفنان في تفاعله مع عناصره وخبرة المشاهِد وتجاربه الإدراكية المتجاوِبة مع أنواع التعبير المختلِفة، لهذا لا يكون التعبير هو العنصر المُؤثر بين الشكل والذات الإنسانية والذي يتفاعل مع الشكل المرئي للإحساس به.

وهذا ما يؤكِّد التبايُن بين أحكام الناس على التعبير في العمل الفني الواحد، فالتعبير كقيمة للعمل الفني يُسقِطُه كل شخص من عنده، ولهذا؛ فإنَّ جانباً من هذه القدرة والقيمة تَخُصُّ الإنسان المدرِك، ويعتمد على خبرته الذاتية التي تؤثِّر في رؤيته الإدراكية.

والجانب الآخر يَخُصُّ الشكل الذي تُفصِح هيئتُه ونظامُه عمَّا يحتويه بصورة بليغة؛ بحيث لهذه القدرة قيمة جمالية بارتباطها بموضوع العمل الفني، وعندما تلتقي هذه القدرة عند الفنان مع العمل يكون نجاحه في تحقيق التعبير النابع من وحدة العمل الفني، لهذا؛ لا بد مِن اختيار فكرة الشكل.

والشكل بالمعنى البنائي؛ يُعَرِّفُه (ريد ، ١٩٦٨) أنَّه «عبارة عن الترابط المُنسجِم والتناسُب بين العناصر بعضها وبعض، والجانب الذي يمكن تحليله ومن خلاله يتم إصدار حُكْم قِيَمِي، ويَستدِل على قيمة العمل

الفني من خلال تقييم الخصائص الحسية المُمثَّلة في بنائه المادي المُكوَّن من الخامة والشكل كنتاج للعملية الإبداعية التي قام الفنان بتنظيمها لِيكسَب العمل بُعداً تعبيريًّا مُتميِّزاً؛ لأن التعبير ما هو إلّا قيمة نسبية تتوقّف على خبرة المُشاهِد الذاتية في رؤية وتقدير قيمة العمل الفني». (ص٨٨).

ويذكر (الدمراني،٢٠٠٧) عن (كليف بل Clivebell) الشكل بأنه «ما هو إلا العلاقة الشكلية بين العناصر التي تحمل مضامين فكرية تُثير الانفعالات جمالياً». (ص ٣٤)

ويوضح (الدمراني،٢٠٠٧) أن لفظ (الشكل) (Form) يَدُلّ على الطريقة التي اتّخَذَت بها العناصر موضعها في العمل ككُلّ بالنسبة للأخرى، والطريقة التي يؤثِّر بها كل عنصر في الآخَر، ويَدُلُّ -أيضاً- على نوع الوحدة التي تَتَحقَّق بتنظيم المادة الحسية، ولهذا؛ فإنَّ مِن وظائف الشكل أنه يضبط إدراك المُشاهِد ويُرشده ويُوجِّه انتباهه في اتجاه مُعيَّن، بحيث يكون العمل واضحاً ومفهوماً وموحداً في نظرته، كما أن الشكل ترتبط عناصره بطريقة من شأنها إبراز قيمتها الحسية وقدراتها التعبيرية.

وهناك علاقة ترابطية بين القيم التشكيلية والتعبيرية، حيث أنَّ القيم التشكيلية مصدرها البناء الشَّكلي للعمل وصياغة العناصر، وهي الجانب المادي للعمل، ويُمكِن استنتاجها واختبارها في العمل الفني.

أمَّا القيم التعبيرية فهي الشيء المعنوي والوجداني المُتعلِّق بين العمل الفني وما يحتويه من شكل ذي قيمة تشكيلية والفنان أو المُشاهِد لها.

لذلك؛ تكون القِيَم التشكيلية بوضوحِها المادي عاملاً مساعداً في الاستدلال على القيم التعبيرية؛ حيث أنه من المُفترَض أن العمل الفني الجيِّد الذي يحتوي على قيمة تشكيلية عالية يَحمِلُ -أيضاً- مضموناً وقيماً تعبيرية بنفس المستوى لِتُشَكِّل مع بعضها وحدة تشكيلية وتعبيرية للعمل الفني..(ص٣٤)

وممَّا سَبَق يتخلص الباحثة أن الخامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً وكليًّا بقيمة العمل الخزفي، فبدونها ما كان للعمل الخزفي شكلٌ يُمكِن إدراكه والحُكم عليه، حيث أن قيمة العمل الخزفي تتوقَّف على مدى نجاح العلاقة بين الشكل والخامة بما تحتويه من لون وملمس، وباختلاف الشكل والخامة المُستخدَمة تختلِف القيمة التعبيرية التي ترجع إلى قدرة الفنان على إكساب العناصر التشكيلية نظاماً يظهر ويؤكِّد تفاعُل الخصائص الحسية للخامة والشكل لتحقيق فكرة العمل الخزفي .

مفهوم التقنية في التشكيل المعاصر:

يُعَرَّفُ لَفْظ (التقنية) في المجمع اللغوي بأنه «مجموع العمليات التي يَمُرُّ بها أيّ عمل فني أو صناعي حتى يصبح منتجاً قائماً». (ص ١٣٥).

وهذا يعني أن لفظ (التقنية Technique) ليس قاصراً على المهارة الحرفية أو البراعة اليدوية في إنتاج أيّ عمل فنِّي، بل إنه يعني جوانب عديدة من العملية الإبداعية للفنان، بَدْءاً مِن تَصوُّر الفكرة الفنية حتى تَحَقّيق العمل في صورته النهائية.

ويُؤكّد ذلك (منرو ،١٩٧٢) في تعريفه للتقنية بأنها «تعني جانبين؛ الأول: مجموع العمليات والمهارات نفسها التي يَمُرّ بها الفرد للوصول إلى مُنتج قائم محدد المعالم، أما الجانب الثاني: فهو المعرفة أو النظرية أو العلم الذي ينمو ويتطوّر بصدد المهارة». (ص٥٧).

وإذا كان موضوع البحث يُرَكِّز على دَوْر المفاهيم التشكيلية المعاصِرة فهذا يعني إن التركيز على الجانب التقني له أهمية في إبراز المفاهيم الأخرى من لون وملمس وحركة على الشكل الخزفي، حيث يتحوَّل الوجدان والشعور عن طريق التقنية إلى شكل يُمكن إدراكه وتذوقه.

ويؤكِّد (ديورانت، ١٩٨٨) على أهمية مرحلة الاستبصار الجمالي للفنان، حيث تمثِّل تلك المرحلة من العملية الإبداعية جزءاً من المفهوم الأشمل للتقنية، فيذهب إلى القول بأن «جوهر الفاعلية الفنية يكمن في ذلك المجهود الساكن الذي يبذله الفنان وهو صامت ليتصوَّر الصور الكامنة المتقنة، التي تُعبِّر عن الموضوع الذي في ذهنه». (ص ٥٨١).

ويوضح (الدمراني، ٢٠٠٧) إنَّ مرحلة الاستبصار الجمالي بالنسبة للفنان تَكونُ بمثابة تقنية فكرية تّتضح من خلالها مفاهيمه؛ حيث تتأثر هذه العملية بوعي الفنان المتمثل في خبراته ومهاراته وثقافته، والتي من خلالها يُمكِنُه أن يُقرِّر انتقاءه لخامة بعينها وكذلك الطرق التقنية في تشكيلها، حتى يصل الأمر إلى تقرير ما ينبغي أن يكون عليه شكل العمل الخزفي.

وبناءً على ذلك؛ فالتقنية عملية مركبة بالنسبة للخزاف، فمنذ بدء اختياره لفكرة عمله والقيام بعملية الأداء والتنفيذ يستمر التفاعل بين حواس الخزاف وقدراته التشكيلية من خلال التقنية التي يسيطرة بها على الخامة لتحقيق فكرته التخيُّلية الإبداعية التي تعكس مفاهيمه وتُترجِمها في هيئات جمالية.

ويتحدَّد دور التفاعل الذي يتم بين الخزاف وعمله الفني من خلال التقنية، حيث يقوم الخزاف بالتجريب المُستمِر في الوسائط المتعددة مُستخدماً العديد من الطرق والأساليب التقنية للتعرُّف على الإمكانات والخواص التشكيلية لتلك الوسائط المادية، حتى يتمكن الخزاف من خلال ذلك التفاعل من القائم بين افكاره وتنفيذها بإستخدام تقنيات محددة تترجم المفاهيم التشكيلية في منجزات بصرية. (ص٢٨)

ومن خلال ما تقدَّم؛ يُمكن إدراك مدى اقتران العمل الفني بالجانب التقني الذي يأخذ أشكالاً متعدِّدة

في مراحل الإبداع الفني حيث يذكر (نوبلر،١٩٨٧) بأن العمل الفني هـو «نتـاج إنـساني يملـك شـكلاً أو نظاماً مُعيَّناً، ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية، ويُمكن أن يضاف إلى ذلك أن العمل الفني يتأثر بـالتحكُّم في المواد المُستخدَمة في بنائِه من أجل إبراز الأفكار التشكيلية المعبِّرة التي يَـوَدُّ الفنـان أن يوصـلها للآخـرين». (ص٣٨).

وعلى الرغم من التركيز في موضوع البحث على الجانب المعرفي لـدور المفـاهيم التـشكيلية المعـاصِرَة في تطوُّر التشكيل الخزفي إلَّا أن ذلك التركيز لا يَنفِي أهميـة العنـاصر الأخـرى أو يقلـل مـن شـأنها، إذ؛ تُمَثِّـل العناصر المكونة للعمل الخزفي بما فيها التقنية وحدة مُترابطة تتداخَل مـع بعـضها الـبعض لِتحقيـق الفكـرة الإبداعية.

ويَذْكُر (كولنجوود، ١٩٣٧) أن «القدرات الفنية الكبرى -أي: الاستعداد الإبداعي- تُنتج أعمالاً فنية باهرة، حتى إذا كان هناك نقص تقني، كما أن أعظم تقنية مكتملة لن تجيء بأجمل نوع من الأعـمال الفنيـة في حالة الافتقار إلى هذه القدرات، وبالرغم من ذلك فإن إبداع أيّ عمل فني لن يتم دون الاعتماد على قَدْرٍ من المهارة والتقنية، فَكُلَّمَا حَسُنَت التقنية حَسُنَ العمل الفني، وتحتاج المواهب الفنية الكبرى لكي تبرز في أصـح صورة إلى تقنية ينبغي أن تتميَّز في نوعها». (ص٣٧).

ووفق هذا المفهوم فإنَّ التقنية تكون بمثابة الجانب المرئي للانفعال الوجداني للفنـان أثنـاء قيامـه ببنـاء عمله الفني، والتي يستدل من خلالها على قدراته الإبداعية.

وفي ذلك يُشير (ريد، ١٩٨٦) أنه «مثلما نحاول أن نحكم على شخصية إنسان ما عن طريق خطة، فإننا عن طريق تمكُّن الفنان من التقنية نستطيع أن نَحكُم على قدرته اللّانهائية على التعبير». (ص١٢٨).

مفهوم القيمة في التشكيل المعاصر:

تُوضِّح (مروة أبو الأسعاد،٢٠٠٦) أن «القيم التشكيلية هي العلاقـات التنظيميـة الناجحـة للعنـاصر وماتظهره من قيم وأسس في تحقيق وحدة العمل بما يتفق مع مضمونه وفكرته ، وهي الجانب المـادي الـذي يمكن اختباره- قياسه- وتقييمه في العمل لارتباطه المباشر بصياغة الشكل وعناصر العمل». (ص٢٧)

وتُضيف (هدى عبدالحفيظ،٢٠٠٥) أن «القيم التشكيلية تشير إلى الخصائص الجوهرية والعامـة التـي أدركها الإنسان منذ بداية وجوده على الأرض، وهي : الوحدة- التوازن- الإيقاع- التناسب،عنما ننظـر إلى تلك القيم في إطار القيمة الكلية،فسوف يوصلنا ذلـك إلى تأكيـد معناهـا كأسـس جماليـة وشروط ومعـايير لأحكامنا الجمالية.

وتتأثر القيم التشكيلية وترتبط بقيمة العمل الفني ، لأنها هي الناتج التحصيلي من خلال العناصر التي تحقق وحدة العمل بما يتفق مع مضمونه وفكرته، وتعتبر القيم التشكيلية هي البناء الشكلي والجانب المادي للإستدلال من خلالها على القيم التعبيرية لتقييم العمل الفني».(ص١٩-٢٠)

وهناك تعريف يربط بين مفهوم القيمة بوصفها مفهوم التفضيل والاستحسان، وبين الطريقة التي ينتج عنها ذلك التفضيل؛ حيث يُمكِن من خلاله استنتاج العلاقة بين التقنية في العمل الخزفي وقيمته الجمالية.

حيث يذكُر (الديدي، ١٩٨٥) أن «أحكام القيمة بطبيعتها أحكام مُفاضَلة ومُوازَنة -هذا أجمل من ذلك-، ولا يُمكِن البرهنة على مثل هذه الأحكام إلا بأفضلية بعض تقنيات العمل الفني في إظهار جمالياته عن التقنيات الأخرى». (ص٥٢).

وتتَّفق الباحثةُ مع هذا الرأي إذ أن القيم بوصفها أشياء مُطلَقة لا يُمكِن وَضْعُها كمعيار لِحُكْم قِيَمِيّ؛ إذ لا بُدَّ من وجود وسيط يُمكِن من خلاله إصدار حُكْم قِيَمِيّ على أيِّ عَمَلٍ فني، ولا يُمكن ذلك إلَّا من خلال نظام أو نَسَق يكون بمثابة ذلك المعيار، وبناءً على ذلك؛ فإن التقنية في مجال الخزف تُمثِّل الفعل الإنساني الموجَّه نحو إحداث تغيير في شكل المادة مِن قِبَل الفنان، وذلك من خلال قدراته التشكيلية في تطويع أدواته وخاماته لتحقيق غايته الفنية، ويكون ذلك من خلال توظيف التقنية جماليًّا في تحقيق القيم التشكيلية والتعبيرية للعمل الخزفي، حيث يتضح ذلك من خلال التقنيات التي تعكس مفاهيم الفنان المعاصر.

حيث تُعتبر القيمة سواءً التشكيلية أو التعبيرية كما وَضَّح (قاسم، ١٩٩٧) هي «النتاج التحصيلي للطريقة البنائية للعمل الخزفي وهيئته؛ إذ يَعتمِدُ الخزاف في صياغته للعمل الخزفي على الأسس التشكيلية من تكرار وتوافق وتضادّ؛ لتحقيق وحدة متنوِّعة للنُّظُم من إيقاع واتزان وتناسُب، بصورة تتَّفق مع فكرة ومحتوى العمل الخزفي، من خلال قدرته على إحكام الصياغة التشكيلية وتفاعُله بالتقنية بأبعادها التشكيلية والتعبيرية وبقية العناصر الأخرى؛ كالشكل، الخامة، الكتلة، الحجم، اللون، الملمس؛ لتحقيق الوحدة العضوية بين الشكل ومضمونه التعبيري». (ص٤٠).

ولذلك؛ ترى الباحثة أن القيم هي مجموعة الأحكام والمعايير التي يَعمَلُ الأفراد وفقاً لها، وأصبح مُتَّفَقاً عليها، ولذلك؛ تُعْتَبَر القيم في الفن هي اهتمام الفرد تجاه ما هو متوافق مع الشكل والتعبير وبقية العناصر الأخرى؛ لإظهار جماليات العمل الخزفي وقيمته.



مفهوم التجاوُر وأثره في العمل الفني:

يوضح (حسن،٢٠٠٧) «في الحياة كما في اللغة «يأخذ الشيء حُكْم الشيء إذا جاوَرَه»؛ فالكائنات الحية بكل أنواعها، ودلالاتها، ووظائفها المتعددة، وعلاقاتها المتبادلة ضمن سياق الفن والثقافة وغيرها من الفنون، ولأنَّ علاقات التجاوُر لم تقتصر على البشر بل كانت تبادلية بين الفكر والذهنية والأدائية». (د.ص)

ويشير (حسن،١٩٩٩) أن «التجاور يجب ان يسبقه التحاور لان العلاقات المسبوقة على الحوار هي الاقرب والامثل في ان تحقق التوازن والنضج والوعي ، ويُعرَفُ المَرْءُ بقرِينِه لِتَجاوُرٍ قائم دون قَصْد لِيَدْخُلَ حُدودَهُ في الكثير من أفكاره التي تُوَلِّدُ نوعاً من الاختلاط، وهذا الاختلاط في الفكر أو في الأداء يَمحُو ويُذيب؛ ذلك بسبب أنَّ الخصوصيات الفردية تُعطِي دَوراً تفاعلياً للوصول إلى نوع من الاقتراب، ولكنّ بِنِسَب مُتفاوِتة فعلاقة التجاوُر ضِمن مجالات اهتمامها هي نظم من العلاقات الطبيعية المؤثرة والمتأثرة». (ص٦٧)

ويشير (العبيدي،٢٠١٠) أن التجاوُرات الايجابية المتفاعِلة والسلبية المتنافِرة تعمل بمهمة ليست مجرَّد وسيلة نقل أو توسيع دائرة الانتشار، بل إنها تقوم بتحديث نوع الأفكار وتجديد معطياتها وتطوير أدواتها وأساليب صياغتها لِتلبِّي الحاجات، وتتجاوَب مع إيقاعات العصر بكل ما يتم من حيوية.

وهذا التركيب المتجاور هو أحد الإمكانات التجريبية بين ما هو متاح وماهو غير متاح جزء من عمل الفنان أن يَتجاوَر مع الأفكار والمفاهيم والمفردات ويتفاعل معها ويخرجها في صياغات تشكيلية جديدة.

بهذه الفعالية التجاور ربما تفرضه هذه المفاهيم ليصبح تحصيل حاصل يؤدي في بعض الاحيان الى اكتساح مفردات المتجاورين، بعضهما البعض ولكن عمل التجاور وفق اليات التقطيع والانتقال الزمني ومن ثم مشهد العمل الفني والحوار بدا يقترب من التشبيه وصار نوع الانفتاح المختلف وفق المفاهيم البصرية،فمن ملامح التوجه الجديد في فهم معطيات مفهوم التجاور هو القدرة الرقيقة على الإحساس بالتجاوُر بين نتاجات الفنون وفق تأثيرات بيئية مكانية وزمانية، وهو توجُّه ما بعد حداثي بالدرجة الأولى، ولأنَّ العالَم يتميَّز بمجالات من التجاوُر بين كافة الظواهر الإنسانية.(د.ص)

وفي ذلك السياق يُوضِّح (النصير، ١٩٨٦) «أنه يُمكِن أن نلاحظ بجلاء تجاور الفنون المختلفة التي يستعير الفنان أدواته لينشئ رؤيته الفكرية وفق مفاهيمه وأفكاره المعبِّرة عن ذاته بجماليات رمزية». (ص٨٣).

ومن خلال ماسبق تخلص الباحثة إلى أن هناك تجاور بشكل عام بين التراث والمُعاصِر؛ فهناك حالات متداخلة بين الفنون بأشيائها الرمزية، يُمكن أن يَتداخل المادي والمعنوي، وتتجاور مفردتَيْن.

ولهذا بإمكان التجاوُر أن يقومَ بدراسة المضامين ويؤكِّد في نفس الوقت على الكلية والعلاقات والاختلافات (التداخل)، وهنا يتم التأكيد أيضاً على إتحاد العلاقات خضوعاً للعمل الفني.

ويذكر (عمر،٢٠٠١) أن «نتاج تلاقيات محوري التجاور والاختيار كمحورين يتحقق في تقاطعهما مستوى العمل نفسه،وبِدَوْر كل واحد من هذه المفاهيم يُسيطر الفكر والقصد، فكلّ مُفرَدَة فنية تمارِس دَوْرَها بوَصْفِها سياقاً لوحدات أبسط في الوقت نفسه في أن تحتل مكان مفردة تتشكل من خلالها بنية الشكل الفني».(ص٥٧)

وتتفق الباحثة مع ما ذكره (العبيدي،٢٠١) أن إمكانية التجاور القائم على الاختلاف والذي يعززه الحوار الفني يسمح في تراكم المدلولات الجزئية، والتكوينات التجسيدية، بعد أن يضع المفردة تلو الأخرى، والصورة تلو الصورة، والتصوُّر جوار آخر.

هذه الكيانات هي أبرز مظاهر الدلالات ومواردها المتقاربة من حيث هيمنة العمل؛ بحيث يعطي لمفاهيم ما بعد الحداثة المظهر السائد؛ وهو صياغة أفكار تحتمل التأويل لأكثر من جهة، وهذا كافٍ لأنْ يُحقّق الغرض بالشراكة مع العمل أو حتى الأفكار من خلال التأويل في جملة الدلالات، ففي نصّ العمل تُقْرَأ نواتج الدلالات بفِعل علامات تجاوُر بَيْن الأشكال، وعلاقات متداعية أظهرت الترتيب لتلك النواتج على مستوى الوحدة -هنا-، حيث يبدو أن التجاور يُعطِي مساحات فكرية عامة تَسمَح بتجاوُر الدلالة الأخرى في العمل الفني، حيث تُبَلوِر الناتج الدلالي من خلال التداعي في بنية العمل وبطريقة معقدة، تتوالد وحدات صغرى، وتبقى المحسوسات البصرية في العمل.

وهذه الدلالات تنشأ وفق مفهوم التجاوُر الذي لازَمَ الصفة والإخبار عن المفردة، فالعلاقة هي ثبوت الصفات، واستخدام الحضور المكاني هو مرورٌ عبر رؤية النص الناتجة ضمن استدراكات التنامي المعرفي، ومنها يَتَبَلْوَر الناتج الدلالي في هذا العمل من السلسلة الدلالية المنسوجة، من الأساليب التركيبية المتنوعة، وفي طياتها تبرز دلالات النمط من تجاور العلاقات الداخلية في إطار توالد دلالي قائم على وظائف اللغة الفنية المتعددة.(د.ص)

وتخلص الباحثة إلى أن علاقات التشابُه الشكلي التي ينطلق منها التجاوُر في بناء صورة أعطَى للتداخل رابطة تجمع بين شيئين جمعاً قويًّا، فالطريقة ليست هي استدعاء مفردة لغرض التداخل في بعض المواقف والرؤى، وتُعطِي ربما نوعاً من الانقلاب أو إحلال الشيء مكان شيء آخر.

فهنا الآلية في بناء العمل الفني، وتجسيد الصورة هو الموقف الفكري القائم على إسقاط الحـواجز؛ أي: إعطاء فرصة للمعنى بإيحاءات ومضامين جديدة تُناسِب التعبير عن بعض الرؤى والتصورات.

ومفاهيم التجاور لمْ تكُن في تضادّ، ولكنها تتقارب بتجاوُز الأحداث، وتتعاقب المفـردات بقَـدْرٍ كـافٍ من أن تميلَ الواحدة على الأخرى، وهذه جملة من المكوّنات الذاتية تُعطَـى هـي الأخـرى خـصائص دلاليـة لمسير العلاقات، وتكشف غموض الأشياء من خلال تنوع التفاعلات التي تحدثها البيئة.

في ذلك يوضِّح (حميدة، ١٩٩٧) أن «وجود الأفكار الموضوعية داخل العمل الفنـي وبـدخولها نـسعى لاكتساب بُعد جديد لعناصر التشكيل الأساسية المنفردة، والتي تـبرز في مجموعـات منفـصلة، ثـم العلاقـة ببعضها البعض وفي تداخلها معاً». (ص٥٧).

ويذكر(كلي،٢٠٠٣) إذا اعترفنا بشرعية الافكار الموضـوعية داخـل العمـل الفنـي وبـدخولها نـسعي لاكتساب بعد جديد عناصر التشكيل الاساسية منفردة وتبرز في مجموعـات منفـصلة ثـم العلاقـة ببعـضها البعض وفي تداخلها معا،فهنا الصورة وفق مفاهيم التجاور والتداخل هي واقعـة بـصـرية؛ لأن الوحـدات التشكيلية بعناصرها الأولية متنوِّعة لا يُمكن أن تُدرَك إلا ضمن حيِّز من المفاهيم المـشتركة، والـذي يحتـاج إلى إعداد، ولهذا السبب؛ هذه الوحدات تحتاج إلى مساحة قادرة على استيعاب مُجمَل الانفعالات الحادثة بين مَفهومَي التركيب الثنائي، فيفترض قبل كل شيء إدراك كلي للموضوع الذي يقدمه العمل الفني، فيجب أن تكون لها القدرة على التدخل في بناء صورة العمل الفنـي الـذي يُؤسِّـس للقيمـة الفنيـة زخـم روحـي مـع الإحساس بجماليات وإمكانيات تكون أكثر قدرةً على إثبات حضور إبداعي عندما تقترب تلك المفاهيم من بعضها.(ص١٢٦)

وتخلص الباحثة إلى أن مسألة المجاورة والمداخلة هي محل إهتمامات جوهرية حيث سَعَت مناهج النقـد الحديث، إلى إخراج العمل الفني وفق تلك المفاهيم، والغرض هـو التبـسيط والبحـث عـن مـدخل جديـد لاكتشاف العمل الفني ضمن الطبيعة المحددة للعلاقة بين الـشكل وموضـوعه، ومـن ثـم إعـادة التعريـف للأفكار المُفترَضَة وفق المناهج الجديدة التي بدأت تهتم بقراءة العمل الفني وما يصحبه من مضامين وافكـار ومفاهيم.

مفهوم التداخل وأثره في العمل الفني:

يشير (العبيدي،٢٠١٠) مِن الممكِن أن يكون مفهوم التداخل في الفعالية الفكريـة انطلاقـاً مـن مجـال محدَّد من مجالات تفعيله مع مفهوم التجاور، وعندما يكون ملازِماً للعمل الفني يكـون ذا دلالات حـاضرة وفق صفة ما في أشكال الوعي بمعنى ان الفنان عندما يقوم بتفعيل مفهوم التداخل بـين عنـاصر ومفـردات

العمل الفني لابد ان يكون على قدر من الوعي والفهم بحيث يوجد منظومة متكاملة تتفاعل فيها الافكار والقيم والمفاهيم. (د.ص)

وتتفق الباحثة مع ما ذكره (العبيدي،٢٠١٠) وتضيف أن مفهوم التداخل يقوم على نظم من العلاقات المتفاعلة، داخل بنائية التكوين، ولا قيمة له إلّا إذا كان يعمل وفق سياق يشترك معه مفهوم التجاور داخل دائرة نسيج البناء الشكلي، وهما يُنظِّمان العلاقة في قالب من الوسيط المادي والفكري ويتلاءمان في علاقات جمالية. (د.ص).

ويرى (حسن ، ٢٠٠٤) إن مفهوم التداخل «يُشكِّل التجسيد الشكلي لمضمون الفهم في كل عملية تواصل، من الواضح أن هذه المفاهيم لوحدها تكون أكثر وضوحاً في دائرة يتم تشغيلها هو مصدرها الوعي ويجعل من الضروري التوسع في ذلك المفهوم، إلى أن يصل إلى تطابق مع مفهوم التجاور، ومن الافتراضات أن يكون هناك نوع من التداخل في التقنيات وأساليبها وبضمنها القصدية». (ص ٦١).

ويشير (منير،١٩٩٢) أن «الجمال يختص بالشكل وكل شيء ينبع من الحركة التي ترسمة فالشكل ليس الاحركة مسجلة، فالتجربة الفنية ترجع إلى الفنان كونه يمثل التجربة المرئية والفكرية، والمخزون يجسد الشكل، فهذه الأفكار تتداخل مع فنان آخر، ولكن -هنا- الكاشف هو عامل الربط بين التقنية والإبداع الذي يحصل في شكل المنجز إلى أن يصل الحالة الجمالية.

هذه التداخلات في المنجز جاءت بقصدية التقنية ومن ثم الجمالية التي خضعت لأدائية الفنان وخبرته ، وبالتالي أعطت مرونتها بفعل مفهوم التجاور، ومن ثم تداخَلَت هذة المفاهيم وتفاعلت من خلال التقنية والاداء والفكر الذي ساعد على تجلّي هذة المفاهيم».(ص٧٤)

وبما أن التداخل يكشف العلاقة بعد اعتماده على تحديد مؤشرات التجاور ويصل إلى المعنى المهيمن الذي يشتبك مع مفاهيم يتوالد بها طابع من التفاعل الذي يجسد نهج المفردات؛ لأن التحوُّل محكومٌ وفق منظومة شاملة متماسكة تعطي حالة من الوعي والفهم يعكس الصياغة الإنشائية والأدائية كشكل وكهيئة تعاملَت مع مفردات التقنية ونَسْجِها في لغة تُعْطِي لمفاهيم التجاور والتداخل صورة تؤشر مكامن التماسك والتوازن وتحقّق الوحدة في العمل الفني.

وتخلص الباحثة إلى أنَّ نُظُم العلاقات الشكلية في كل تنوعاته يؤثر على نظام المفهومَيْن حيث يُظهرُهما السياق ضمن مركبات التشكيل، وبه يُقدَّم الشكل بمعنى أن تداخل الشكل يُجسِّد عند الفنان مُيولاً وسلوكيات محدّدة وهذه هي محصلة للطريقة التي يتبعها الفنان في ترتيب الأجزاء لِإيجاد علاقة بين عناصر التشكيل المختارة وطبيعة الحركة المتفاعلة فيما بينها، فربما يكون هناك أكثر من شكلين متداخلَيْن، حيث أن

موضوع النَّسَق يُعطِي للشكل نوعاً من التفاعل؛ فالإندماج يَسُود لأنّ بنية الشكل أعطت فرصة للتداخل فوق قاعدة أفقية تتسع للمفاهيم وتنمي العمل.

وتستنتج الباحثة أن مفهوم التجَاور والتداخُل في العمل الفني لابد ان يقوم على توازن متعادل يكون وفق مُدرَكات بصرية وضمنية كَوَّنت المنجز المرتبط في دائرة التأثر والتأثير -أيضاً- ويشتركان في تكوين وربط مفردات العمل الفني .

مفهوم التجاور والتداخل وإظهارته في الشكل الخزفي:

لا بد من إيجاد صيغة لمفهوم (التجاور – التداخل) واللَّذَيْن كانَا من أهم المفاهيم في إغناء الفكر المعاصِر، بتشكيل جديد هو الإلمام بالعناصر التكوينية التي تجسد امتلاك الحالة المعرفية من المزاوجة بين الخطاب، والمعنى وهنا التجاور والتداخل تتضح فيه نوع من الخصوصية في العمل الخزفي ويؤشر بشكل واضح لتكوين سياق ملموس ليس الهدف منه إقحام في الأفكار وإنما هو يشكل الإطار العام، لكل الصيغ التي تُعزِّز موقف الفنان من نتاجه الفني بحيث تكون سلسلة ممتدة لا تختلف في نوعيات حلقاتها، بل تختلف من فنان لآخر أشكال المفاهيم.

يوضح (العبيدي،٢٠١٠) أن التعالق والارتباط لمفهومي التجاور والتداخل مِن سمات جمالية لِإيجاد المتعة في العمل الفني، هذا التلاقح والتناغم يوجد منظومة متفاعلة ، وعندما نرفع التداخل إلى أقصى مداه، من اللازم أن يَوجد تحاور بين المفردات وتناغم فيما بينها وبين مكونات العمل وقيمتة التعبيرية ومفاهيم الفنان التشكيلية وذلك للعمل على تقريب التأملات للوصول إلى جماليات العمل لمسايرة رَكْبِه الفني؛ فَهْم المفرَدات وعلاقاتها، والأخذ بنظر الاعتبار تأثير النسق الجمالي في بلورة ظاهرة مُعيَّنة في شكل مُعيَّن مُمَيَّز عن سواه؛ فنجد أن العمل الفني يتشكل وفق تلك المفاهيم، وهذه المسألة في غاية الأهمية، ولعل استقدام التجاور والتداخل بين الذات والعمل الفني والقديم والمعاصر كفيل بتكوين روح ورؤى جديدة تساهم في إرتقاء الذائقة الفنية.(د.ص)

وترى الباحثة أن التوظيف والمزاوجة لمفاهيم التجاور والتداخل وحَّدت وقدَّمت إمكانات وتعبيرات لم تحرِف الشكل بل تُبقيه؛ ليس بسبب دافع الإظهار، وإنما بصفة تفاعل المفردات المختلفة التي أظهرت الفنون التشكيلية بصورتها الكلية وفن الخزف بصفته الجزئية.



ثانيا : الدراسات السابقة

المحور الأول :

- ❑ المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة.

المحور الثاني :

- ❑ الأساليب والتقنيات في التشكيل الخزفي المعاصر.

يتضمن هذا الفصل جُزئَين مُهِمّين من هذا البحث:

فقد اشتمل الجزء الأول منه على الإطار النظري ،وقد وُضِعَ حوله مجموعة من الأدبيات التي تفرعت بدورها إلى مفردات أدبية غطت جميع جوانب الدراسة النظرية،وقد شملت ما يلي:

الفن المعاصر، وما يرتبط به من النظريات والمفاهيم والاتجاهات الفنية الحديثة التي تَناوَلَت الفن بشكل عام والخزف بشكل خاص في القرن الواحد والعشرين ، ومفهوم المعاصرة، وفلسفة الفن المعاصر، وتطور فن الخزف المعاصر، والشكل الخزفي وما يرتبط به من الأساليب والعناصر والعوامل المؤثِّرة في التشكيل الخزفي المعاصر، ومن ثم إلقاء الضوء على أهم المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت على بنية المنجز الخزفي ومنها: مفهوم التجريب، والتوليف، والخامة، والتقنية، والقيمة، والتجاور، والتداخل وإظهاراتها في الشكل الخزفي المعاصر.

أما الجزء الثاني من الفصل الثاني فهو خاص بالدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة الحالية، ومجالها والتي صُنِفتْ حول محورين أساسيين ،هما:

المحور الأول: المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة.

الدراسات التي تناولت الاتجاهات والمدارس والحركات في الفن التشكيلي، و التي كان لها الأثر الأكبر والملحوظ على الممارسات التشكيلية الفنية، وما فرضته هذه الحركات من متغيرات وتقنيات وخامات جديدة ووسائط مستحدثة في التعبير الفني والتشكيل، وكان لها الدور في الكشف عن المفاهيم التشكيلية المعاصرة، ومدى إسهامها في تحقيق الأبعاد التشكيلية والتعبيرية في فن الخزف المعاصر،ومنها: الفن المفاهيمي،و فنون ما بعد الحداثة، والمدرسة البنائية ، ومدرسة الباوهاوس،ومدرسة التركيبات الأولية.

المحور الثاني : الأساليب والتقنيات في التشكيل الخزفي المعاصر.

الدراسات التي تناولت الأساليب الفنية والعوامل المؤثرة في التشكيل الخزفي، واهم عناصر تكوين الشكل الخزفي من موضوع وخامة وتعبير وشكل ومضمون،كذلك التعرف على التقنيات والمهارات المستخدمة في تنفيذ العمل الخزفي.



الدراسات السابقة

يقوم البحث الحالي على معرفة بعض المفاهيم التشكيلية المعاصرة ودوُرها في تطور التشكيل الخزفي المعاصِر، ويقدم هذا الجزء من البحث ملخصاً لبعض الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة الحالية وبمجالها ، وقد قامت الباحثة بتصنيف الدراسات السابقة حول محورين رئيسين ، هما كالتالي:

المحور الأول: المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة.

المحور الثاني: الأساليب والتقنيات في التشكيل الخزفي المعاصِر.

وفيما يلي عرض لعناوين الدراسات التي ستتناولها الباحثة في هذا الجزء من البحث مرتبة زمنياً وحسب محاور التصنيف.

المحور الأول: المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة.

١- (المدارس الفنية في القرن العشرين، فلسفتها وتأثيرها في مجال تدريس الخزف) (وائل فاروق إبراهيم، رسالة دكتوراه،كلية التربية النوعية،جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م).

٢- (الاتجاهات الفنية الحديثة، وأثرها في تحديث المفهوم الخزفي لدى طلاب كلية التربية الفنية) (محمد محمود، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩م).

المحور الثاني: الأساليب والتقنيات في التشكيل الخزفي المعاصِر.

١- (استِحدَاث جداريات خزفية مُعاصِرة مُستمدَّة من التراث السعودي، والإفادة منها في مجال الخزف) (منال الصالح، رسالة دكتوراه،كلية التربية الفنية،جامعة الملك عبد العزيز،٢٠١٠ م).

٢- (مداخل التجريب، ودورها في إثراء القيم التشكيلية والتعبيرية في النحت الخزفي) (سمر عبد العاطى أحمد حسن،رسالة دكتوراه،كلية التربية النوعية،جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م).

٣- (إثراء أسطُح الأشكال الخزفية جماليًّا باستخدام تقنيات تَجمَع الطلاء الزجاجي في ضوء الاتجاهات الفنية المعاصِرة) (أحمد الدمراني، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، ٢٠٠٧).

٤- (دراسة أعمال خزافين مصريِّين مُعاصِرين، والإفادة منها في إبداعات خزفية للفن والحياة، وأثر ذلك في مجال التربية الفنية) (دعاء داود، رسالة ماجستير،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، ٢٠٠٦م).

وستقدم الباحثة عرضاً مفصلاً لهذه الدراسات كالتالي:

المحور الأول: المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة.

الدراسة الأولى: (المدارس الفنية في القرن العشرين، فلسفتها وتأثيرها في مجال تدريس الخزف) (وائل فاروق إبراهيم، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م).

تهدف هذه الدراسة إلى تعريف ماهية الفلسفة، وتعريف فلسفة الفن في القرن العشرين، كما تتضمن أنماط الفلسفة في المجتمعات القديمة، ومفهوم التجريدية واللّامعقول في الفن، وأثر الاتجاهات الفنية الحديثة على الخزف المعاصِر، كما يتضمن شَرحاً للفكر الفلسفي للمدارس والاتجاهات الفنية الحديثة وسماتها.

وهو ما يدعّم البحث الحالي حيث تُركِّز الدراسة على أهمية الرؤية الفنية وأثرها على صياغة الأشغال الخزفية، كما اشتملت -أيضاً- على المحاور التقنية في الخزف المعاصِر والتي تأثرت بالفكر الفلسفي للمدارس الفنية .

كما تفيد هذه الدراسة في التعرُّف على مدارس القرن العشرين، وأهميتها في تحديث الفكر التشكيلي المعاصِر، وانعكاسه على فلسفة الفنان، ومفاهيمه، وفكره، من خلال إنتاجه الفني، وتفيد في التعرُّف على أهم مقوِّمات بناء العمل الخزفي من خلال: الخامة، والشكل، والتكوين، والملمس، واللون، وفكرة العمل، وتوليف الخامات، وساعدت على كشف الحلول الجمالية والتقنية في فن الخزف المعاصر.

وتختلف هذه الدراسة عن الدراسة الحالية؛ حيث أنها ركَّزت على الجوانب العملية في التشكيل الخزفي، وشملت التركيبات الطينيّة والخامات المكوِّنة لجسم العمل الفني من خلال الخامات المصرية، وركزَت على الطلاءات والألوان قبل وأثناء وبعد الحريق، وشملت -أيضاً- تقنيات التشكيل، وإمكاناتها فى إظهار القيم التعبيرية، وأثرها في إثراء سطوح الأشكال جماليًّا وتعبيرًا.

الدراسة الثانية: (الاتجاهات الفنية الحديثة، وأثرها في تحديث المفهوم الخزفي لدى طلاب كلية التربية الفنية) (محمد محمود، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩م).

اهتمت هذه الدراسة بالاتجاهات الفنية الحديثة، والتي كان لها الأثر الأكبر في تغيير مفهوم فن الخزف، وكوَّنَت وحدة مفاهيم جمالية جديدة، وتطرَّقَت لدراسة أفكار وأساليب وطرق التقنيات والتوليف عن بعض الاتجاهات الفنية الحديثة، واستعرضَت الأسُس الفنية والفلسفية والجمالية للأعمال الخزفية المصرية الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة التي تُمكِّن الفنان من إنتاج أعمال خزفية مبتكرة.

وجاءت أبرز نتائجها على النحو التالي أن الاهتمام بالفكر الفلسفي للاتجاهات الفنية الحديثة يُفيد مُعلِّمي الفن في تنمية الابتكار لدى طلاب الفن بكلية التربية الفنية، خاصة أنَّ القيام بعملية تدريس التربية الفنية يحتاج لهذه الخبرات المتنوِّعة والحريات التي تُتيحها هذه الاتجاهات.

تُفيد هذه الدراسة البحث الحالي في تدعيم الإطار النظري، والتعرُّف على تطوُّر مفهوم فن الخزف، وعلى فلسفة الفن في الفكر المعاصر، وتُوضِّح أهم الاتجاهات الفنية الحديثة التي أثَّرت على الحركة الخزفية المعاصرة .

ويختلِفُ البحث الحالي عن هذه الدراسة من حيث الاهتمام بالاتجاهات الفنية الحديثة، وأثرها في تحديث المفهوم الخزفي لدى طلاب كلية التربية الفنية، وركزَت على الأبعاد البيئية الثقافية، والحركة الخزفية المصرية المعاصرة، بينما تهتم هذه الدراسة بالبحث والتحليل في نماذج مُختارَة من الأعمال الفنية الخزفية المعاصِرة لفنانين (عرب وأجانب) كنماذج فنية جمالية والاستفادة منها في استخلاص النتائج والتعرُّف على أهم المفاهيم التشكيلية المعاصِرة؛ التي أثرت في بنية التشكيل الخزفي.

المحور الثاني: الأساليب والتقنيات في التشكيل الخزفي المعاصِر.

الدراسة الأولى: (استِحدَاث جداريات خزفية مُعاصِرة مُستمدَّة من التراث السعودي، والإفادة منها في مجال الخزف) (منال الصالح، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة الملك عبدالعزيز، ٢٠١٠ م).

استعرضَت الدراسة كيفية استِحداث جداريات خزفية معاصِرة، وتفعيل دورها جماليًّا وحضاريًّا في الحياة الاجتماعية في المملكة العربية السعودية، مِن خلال الاستفادة من التراث السعودي والمتغيّرات الفكرية والفنية العالمية التي عملت على تشكيل الجدارية الخزفية المعاصِرة، والتي هي جزء من العمل الخزفي.

كما عَرَضَت الدراسة أهم المبادئ العامة التي سادت الحركة الفنية التشكيلية في العصر الحديث، واستخلَصَت الباحثة فيها أهم وظائف وسِمات الجدارية الخزفية الحديثة، كما رَكَّزَت على تقنيات التشكيل في الجداريات الخزفية المعاصرة.

ومِن أبرز نتائج هذه الدراسة أن دراسة التراث ونُظُمه تُساعد في استحداث رؤية تشكيلية مُعاصِرة، تُساعد في ابتكار جداريات خزفية لها جذورها من الأسانيد العلمية، ويرجع ذلك لزيادة إدراكنا واستيعابنا،

وإحساسنا بالقيم الجمالية والفنية للتراث السعودي.

ويستفيد البحث الحالي مِن هذه الدراسة في توضيح بعض الأسس والمفاهيم والأساليب التشكيلية المعاصِرَة، والاتجاهات الفكرية والفنية والتقنية، التي أَثَّرَت في الجدارية الخزفية في العَصْر الحديث، وتأثير المدارس الفنية على تَطَوُّرِهِ الفكر التشكيلي .

ويختلِفُ البحث الحالي عن هذه الدراسة حيث أنها رَكَّزَت على الجدارية الخزفية، وتاريخ تطوُّرها عبر العصور، وركزَت على الوحدات الزخرفية بالجدارية السعودية، واعتمدَت هذه الدراسة على الجانب التطبيقي، بينما الدراسة الحالية اعتمدَت على الجانب التحليلي، واستعرضَت أهمّ المفاهيم والمتغيّرات التي أَثَّرت في التشكيل الخزفي المعاصِر.

الدراسة الثانية: (مداخل التجريب، ودورها في إثراء القيم التشكيلية والتعبيرية في النحت الخزفي) (سمر عبد العاطى أحمد حسن،رسالة دكتوراه،كلية التربية النوعية،جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م).

هَدفَت الدراسة إلى إزالة الفواصل بين مجالات الفن المختلِفة، والإفادة من إمكانات الخامات المختلِفة؛ لتحقيق الشكل الجمالي، حيث أنَّ العمل الفني يتم تَلَقِّيه في النهاية كصورة بصرية.

وقامت هذه الدراسة على افتراض أنّ هناك علاقة إيجابية بين مُمارسة التجريب في تشكيل النحت الخزفي، وإثارة التفكير والخيال؛ لاستحداث حلول وصياغات مُبتكَرة؛ كذلك فإِنَّ التجريب بالخامات قد يُسهم في إثراء القيم التشكيلية والتعبيرية في مجال النحت الخزفي.

كما اهتمّت الدراسة بالتعرُّف على الخامات الخزفية الأساسية في التشكيل؛ مثل: الطينات، والأحجار، والتعرُّض للخامات المضافة للطينات، سواءً خامات خزفية غير مَرِنَة مثل: (السيلكا – بودرة التلك – الفلسبار – الجروج)، وخامات غير خزفية؛ مثل: (عجينة الورق – نشارة الخشب – مطحون ورق الشجر)، كما يتضمن الخامات الإضافية للتشكيل؛ مثل: الزجاج والمعادن .

وقد اعتمدَت الدراسة على تحليلٍ لمُختارات من النحت الخزفي، التي تعتمد في تشكيلها على التجريب والتوليف بالخامات لفنانين مصريِّين وأجانب معاصرين؛ وذلك للاستفادة من ذلك في إيجاد مُنطلَقات للتوليف بالخامات والتجريب في الخلطات الطينية، وتحديد خصائصها، وإمكانياتها التشكيلية التي تُثرِي تشكيل النحت الخزفي.

يستفيد البحث الحالي مِن هذه الدراسة في التعرُّف على مفهوم التجريب كأحد المفاهيم التشكيلية المعاصِرة –وهو موضوع البحث الحالي–، والتعرُّف على الخامات الخزفية وغير الخزفية، وخصائصها الحسية

والتركيبية، وكيفية الاستفادة منها في تحقيق القيم التشكيلية والتعبيرية في النحت الخزفي، وهو أحد المجالات التي تطرَّقَت لها الدراسة الحالية.

ويختلِفُ البحث الحالي عن هذه الدراسة حيث أنها ركزت على مجال النحت الخزفي، وإعتمدت التجريب فى الخلطات الطينية وتحديد خصائصها وإمكانياتها التشكيلية، وتناولَت أَثَر إضافة الخامات على الطينات سواء خامات خزفية غير مَرِنَة؛ مثل: السيليكا، وبودرة التلك، والفلسبار، أو خامات غير خزفية (مواد عضوية)؛ مثل: عجينة الورق، ومطحون ورق النبات، ونشارة الخشب، والتوصُّل إلى عجائن طينية ذات مواصفات وخصائص مختلفة.

الدراسة الثالثة: (إثراء أسطُح الأشكال الخزفية جماليًّا باستخدام تقنيات تَجَمَع الطلاء الزجاجي في ضوء الاتجاهات الفنية المعاصِرة) (أحمد الدمراني، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، ٢٠٠٧).

اهتمَّت الدراسة بتناوُل التجريدية التعبيرية كاتجاه فنِّي، والمفهوم الفلسفي لها، والمضامين الفنية والجمالية للتجريدية التعبيرية، والخصائص الفنية في العمل الفني التجريدي التعبيري، والأساليب الفنية للاتجاه التجريدي التعبيري.

وتناولَت الدراسة مفهوم الجمال، ومفهوم القيمة، ومفهوم القيم التشكيلية والتعبيرية، ومفهوم التقنية، ومفهوم الخامة، والقيم التشكيلية والتعبيرية لخامة العمل الفني، ومفهوم اللون والقِيَم الجمالية للَّون الخزفي.

ومِن أبرز نتائجها أن الأكاسيد المعدنية والصبغات الخزفية المضافة على الطلاء الزجاجي المتجمِّع غيَّرت مِن المظهَر السطحي لتجمُّع الطلاء الزجاجي، وأكسَبَتْهُ ألواناً متعدِّدة، تُثري القيم التعبيرية والجمالية للشكل الخزفي.

يَستفيدُ البحث الحالي من هذه الدراسة بتوضيح بعض المفاهيم؛ كاللون، والجمال، والخامة، والتقنية، ومفهوم القيم التشكيلية والتعبيرية، ودورها في إثراء الشكل الخزفي المعاصِر، وتُوضِّح الدراسة تأثيرات اللون الخزفي كضرورة جمالية في الشكل الخزفي، والأسباب الجمالية لاستخدام اللون وجماليات الشكل الخزفي المعاصِر.

وتختلِف هذه الدراسة عن البحث الحالي في كَوْنها رَكَّزَت على خامة الطين، والعناصر المكوِّنة لها، وأنواعها، والخصائص الطبيعية للطينات الخزفية.

وأسْهَبَت الدراسة في تناوُل الطلاءات الزجاجية، وموادها الأولية، والصيغة التركيبية لهذه الطلاءات، بمعنى أنها ركزَت على الجوانب التقنية -فقط- للتشكيل الخزفي، بينما البحث الحالي يَهتَمُّ بالكشف عن المفاهيم التشكيلية المعاصِرة، ودَوْرها في تطوُّر وبِناء التشكيل الخزفي، والتي تُعطِي بِدَورها توضيحاً طبيعيًّا وفنيًّا يَمنح مجالاً واسعاً للتعبير التشكيلي الخزفي من الحرية، ويُحقِّق مُيولَ ورغبات فنان الخزف، وبما يتوافق مع توجُّهات فلسفة الفكر التشكيلي المعاصِر، وأثر ذلك على المُمارَسات التشكيلية، والتي تكشِف بِدَوْرِها عن مُتغيّرات وقيم إبتكارية وجمالية في مجال الخزف برؤية فنية .

الدراسة الرابعة: (دراسة أعمال خزافين مصريِّين مُعاصِرين، والإفادة منها في إبداعات خزفية للفن والحياة، وأثر ذلك في مجال التربية الفنية) (دعاء داود، رسالة ماجستير،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، ٢٠٠٦م).

هدفت هذه الدراسة إلى الإفادة من اتجاهات الرواد، واستخدامها كأُسس علمية وفلسفية للرؤى الخزفية المعاصِرة، وما تحويه مِن قيم فنية وانعكاس فلسفة الفن والحياة على أعمالهم.

وتَشمل -أيضاً- دراسة أعمال الخزافين المصريِّين المعاصِرين، والإفادة منها في إبداعات خزفية للفن والحياة، وأثر ذلك في مجال التربية الفنية.

وتضمَّنت الدراسة بعض الآراء والدراسات عن شخصية الخزاف المصري، والعوامل التي ساعدَت في تكوينها، وأثر ذلك على شخصية الفنان المعاصِر.

وقدَّمت الدراسة مجموعة من الأعمال الخزفية التي يتكامل فيها الجانب النفعي مع الجانب الجمالي.

وجاءَت أبرز نتائجها بأنَّ صناعة الخزف الآلية يُمكن أن تُنتِجَ أشكالاً، تتميَّز بالجمعِ بين الجوانب النفعية والجوانب الجمالية.

وتُفيد هذه الدراسة البحث الحالي في التعرُّف على مكوِّنات وأنواع الشكل الخزفي، وجمالياته، والعوامل التي ساعدت في تكوينه، وأثر ذلك على فكر الفنان المعاصر.

كذلك تُفيد في التعرُّف على الشكل الخزفي وما طرأ عليه من مُدخلات جديدة، أعطت بُعداً تشكيليًّا جديداً وتعبيريًّا في مجال الخزف، مما ساعد على استحداث معالجات تشكيلية جديدة.

ويختلِفُ البحث الحالي عن هذه الدراسة حيث أنها تتَّجِهُ إلى التتبُّع التاريخي لاستخدام الفخار والخزف وارتباطه بالتراث الحضاري القديم في حياة الانسان المصري، ورَكَّزَت على الحضارات القديمة كالعصر الحجري، وعصر ما قبل الاسرات، والفن القبطي، والعصر الإسلامي.

ومِن أهم ما ركَّزَت عليه هذه الدراسة فكرة النفعية والوظيفية للآنية الخزفية على مَرّ العصور، واستعرضَت بالدراسة التحليلية مجموعةً من أعمال بعض الخزافين المصريِّين المعاصِرين، ومكوِّنات الشكل الخزفي لديهم.

أما الدراسة الحالية فتهتم بالتشكيل الخزفي المعاصر، ودَوْر الحركات الفنية في إنتاج أعمالٍ فنية جديدة، والتي كان للفكر التشكيلي أثره عليها وعلى خيال الكثير من الفنانين؛ بحيث فَتَحَ لهم آفاقاً جديدة نحو الابتكار في مجال التشكيل الخزفي؛ الذي أنتج أعمالاً جديدةً أحدثَت ثورة في المفاهيم التشكيلية، وفي تكوين فِكر وفلسفة مغايِرة لِـمَا كانت عليه في السابق، فاختلَفَت بذلك المعايير والمُنطلَقات والقيم الجمالية في التكوينات التشكيلية الخزفية المعاصِرة.



الفصل الثالث

إجراءات البحث

تمهيد

تناوَلَ الفصلَيْن السابقَيْن من البحث الحالي بعض المفاهيم التشكيلية المُعاصِرة وإلقاء الضوء عليها، والتي أَثَّرَت في تطوُّر وبناء التشكيل الخزفي، وما نتج عن ذلك من تكوين فِكْرٍ جديدٍ؛ له أَثَرُهُ على ممارسات تشكيلية، كَشَفَت عن مُتغيّرات، وقيم إبتكارية وجمالية في مجال الخزف.

مِن خلال هذا الفصل من البحث سيتم تناوُل الإجراءات التي اتبعَتْها الباحثة في البحث ،وفي الدراسة التحليليَّة لنماذج مُختارَة من الأعمال الفنية الخزفية لفنانين عرب وأجانب كنماذج فنية تشكيلية جمالية تعبيرية؛ يُمكِن من خلالها التوصُّل إلى أهم المفاهيم التشكيلية المعاصِرة، مراعيةً في ذلك التنوُّع في اختيار الأعمال من حيث الهيئة العامة، والعناصر التشكيلية، والأساليب، والتقنيات، وقيمها الفنية والجمالية لإثراء عملية التحليل.

منهج البحث:

للإجابة على تساؤلات البحث استخدَمَت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

الدراسة الوصفية:

حيثُ عَرَّفَ (عبيدات، ١٩٨٩) المنهج الوصفي على أنه «أسلوب يعتمد على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع ، ويهتم بوَصْفِها وصفاً دقيقاً، ويُعبِّر عنها تعبيراً كيفيًّا أو تعبيراً كميًّا؛ فالتعبير الكيفي يَصِفُ لنا الظاهرة، ويوضِّح لنا خصائصها، أما التعبير الكمي فيُعطينا وصفاً رقميًّا، يُوضِّح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات ارتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى». (ص١٨٧).

الدراسة التحليلية:

١- هدفها :

أ- التعرف على الأساليب والصياغات التشكيلية والتقنيات والقيم الفنية التي استخدمها الفنان في تكوين أعماله الخزفية .

ب- تحديد المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت في الشكل الخزفي وساعدت في إعطاء حلول جديدة لرؤى تشكيلية تتناسب والأبعاد الفكرية الجديدة لثقافة العصر .

٢- أهميتها:

أ- تكمن أهمية الدراسة التحليلية في المساعدة لاستخلاص المعايير الفنية والقيم الجمالية في الأعمال الخزفية المعاصرة التي تعكس مفاهيم الفنان التشكيلية .

ب- استخلاص النتائج والتعرف على أهم المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت في بنية التشكيل الخزفي والاستفادة منها في مابعد لإنتاج أعمال خزفية مبتكرة.

٣- حدودها:

أ- تشتمل الدراسة التحليلية على أعمال خزفية (محلية وعربية وأجنبية) (التي أنتجت في القرن العشرين وحتى فترة إعداد هذا البحث) كنماذج فنية جمالية مراعية التنوع في اختيار الأعمال من حيث الأساليب والتقنيات وقيمها الفنية والجمالية لإثراء عملية التحليل، في حدود ما يتوافر حول تلك الأعمال من معلومات دقيقة و موثوقة علمياً وفنياً.

ب- أن تحمل الأعمال الخزفية أفكار وقيم فنية ومفاهيم تشكيلية تتصل بمقومات الفن وجمالياته.

٤ -منهجها:

استخدَمَت الباحثة في عملية التحليل طريقة (هورد رسيتي) Howard Risatti النقدية والخاصة بتحليل نماذج الأعمال الفنية، وهي طريقة موثُوقة ومعتمَدة، تُعْنَى بوصف وتحليل العمل من جميع الأوجُه المعتبَرة، وهي على ثلاث خطوات ذكرها (حداد ، ١٩٩٣م)؛ وهي:

أ- التحليل الوصفي Descriptive Analyses :

تُعتبر هذه المرحلة هي المرحلة الأولى الرئيسَة لِفَهْم العمل الفني؛ حيث يَعتمد هذا التحليل على معرفة ووَصْف وإدراك العناصر المرئية (البصرية)، التي تُكَوِّن العمل الفني من خلال:

١- وَصْف موضوع العمل الفني (بمعنى أن يكون في العمل الفنِّي فِكراً تشكيليا، واقعيًّا، رمزيًّا، خياليًّا).

٢- معرفة مكوِّنات عناصر العمل، وعلاقتها بموضوع العمل.

ب- التحليل الشكلي Formal Analyses :

هو تطوير أو تنمية القُدرة على رؤية العلاقات البصرية بين الأشكال، سواءً كانت الأشكال ثنائيةً، أو ثلاثيةً، أو أشكالاً هندسية، أو أشكالاً عضوية، أو بين الألوان، سواءً كانت مِن مجموعة الألوان الباردة والحارة، والألوان المتوافقة والمتضادة، ومقدار التفاعل ببعضهما، أو بين الخطوط بأنواعها من الخطوط الحادة والمتعرِّجة والمستقيمة والمائلة .

جـ - تحليل المعنى Analyses of Meaning :

ويندرج من التحليل للمعاني نوعان مِن التحليل وهما:

*** التحليل الداخلي (المعاني الضمنية):**

ويُركِّز على مناقشة المقوِّمات، أو القيم، أو الجوانب الداخلية التي يقوم عليها العمل الفني، والتي تكُون ضمن الإطار الموضوعي للعمل نفسه. وتشمل هذه المعاني على:

- القصصية.
- الرمزية.
- أيقونة بصرية.

**** التحليل الخارجي (المعاني الغير ضمنية):**

يُقصَد به فَهْم العمل الفني من خلال القيم والمقومات الخارجية له من النواحي التالية من:

- علاقة العمل الفني بالسياق التاريخي للفن .
- علاقة العمل الفني بنظريات علم النفس وعلم النفس التحليلي .
- علاقة العمل الفني بالسياق السياسي .
- علاقة العمل الفني بالاتجاه الأيديولوجي .

٥ -التصميم الإجرائي :

سَعياً من الباحثة الوصول إلى أهم المفاهيم التشكيلية للخزف المعاصِر، قامَت بجمع بعض الأعمال الخزفية المعاصِرة، وتَمَّ تصنيف هذه الأعمال وفق المحاور الثلاثة التالية :

المحور الأول: هيئة العمل:

أ- معلقات .

ب- جداريات .

ج- مجسَّمات .

د- شرائح خزفية .

هـ- تكوين حُرّ غير منتظم .

المحور الثاني: عناصر التكوين في العمل:

أ- الفراغ .

ب- الحركة .

ج- الضوء .

د- اللون .

هـ- الملمس .

المحور الثالث: الأساليب المستخدَمة في تنفيذ العمل وعرضه:

أ- التوليف مع خامة واحدة (خشب - معدن - زجاج - نحاس) .

ب- التوليف بأكثر من خامة .

ج- النحت الخزفي.

د- العرض المفتوح .

هـ- التركيب في الفراغ المعد.

ولقد اعتمدت الباحثة التصميم الإجرائي في دراستها التحليلية وذلك للمبررات التالية:

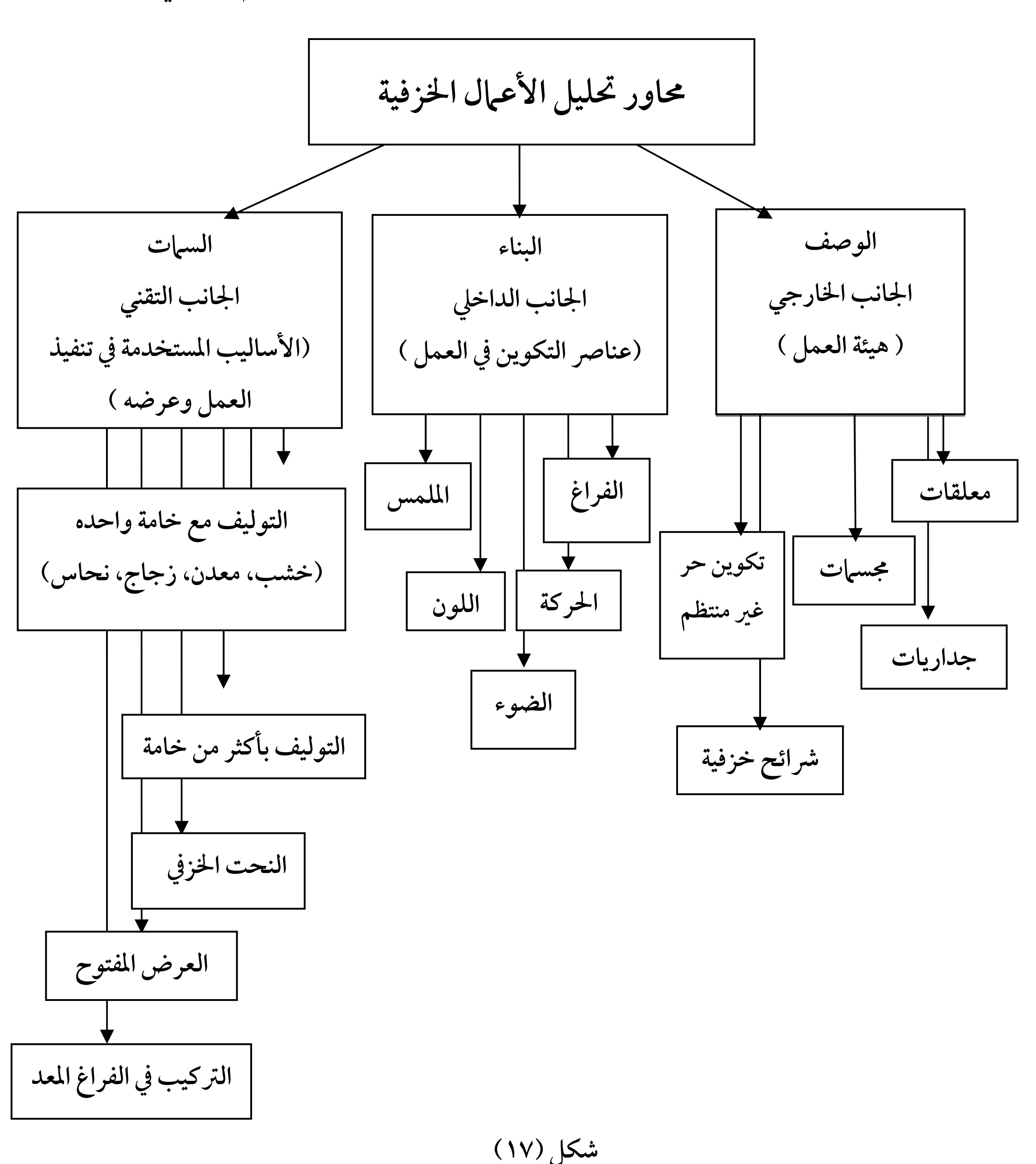
١- سهولة جمع صور الاعمال الفنية وترتيبها وتصنيفها وفق المحاور الرئيسية.

٢-المساعدة في تحليل الاعمال حيث اعتمدت الباحثة في عملية التحليل طريقة (هورد رسيتي) Howard Risatti النقدية والخاصة بتحليل نماذج الأعمال الفنية وفق ثلاث جوانب وهي التحليل

الوصفي،التحليل الشكلي، تحليل المعنى.

٣-دراسة الجوانب المكونة للعمل الفني سواءً الخارجية (هيئة العمل) أو الداخلية (عناصر التكوين في العمل) أو التقنية (الاساليب المستخدمة في العمل) وذلك تكاملاً وتماشياً مع الجوانب التي يعتمد عليها طريقة (هورد رسيتي) Howard Risatti في تحليل العمل الفني.

تصور الباحثة حول التصنيف ممثلاً على طريقة الرسم البياني



شكل (١٧)

أهم الجوانب التي يجب مراعاتها عند اختيار الأعمال للتحليل:

١ – أنْ تكون قد أنتجت بداية من القرن العشرين وحتى فترة إعداد هذا البحث وذلك لما لهذه الفترة الزمنية من إيجابيات حيث ظَهَرَت الثورات الفكرية والتكنولوجية في الخامات والأدوات، مما ساعد على أن تأخذ الأعمال الخزفية مُنطلَقاً فكريًّا وتشكيليًّا وتعبيريًّا مُغايراً، لِـمَا كانت عليه مِن قَبْل، وبذلك حققتْ قِيماً تأصيلية تدفع إلى الإنتماء والترابط، وتُساعد في تكوين لغة ثقافية لتكوين ثقافة بصرية تَعمَل على تنمية الذائقة الجمالية، فتحوَّلت الموضوعات والهيئات التشكيلية تبعاً لاختلاف فكر الفنان ومفاهيمِه وأفكاره ومضامينه، وترجمتها في صورة تشكيلية جمالية، يُمكن من خلالها تفاعل الحضارات الإنسانية العالمية.

٢ – أنْ تتنوَّع من حيث الهيئة العامة (معلّقات – جداريات – مجسمات – شرائح خزفية–تكوين حر غير منتظم).

٣– أنْ تتنوَّع من حيث العناصر المكوِّنة للعمل (الفراغ– الحركة– الضوء– اللون–الملمس).

٤ – أنْ تتنوَّع من حيث أساليب الصياغات التشكيلية المستخدمة في تنفيذ وعرض العمل (التوليف– النحت الخزفي – العرض المفتوح– التركيب في الفراغ).

٥ – أنْ تتنوَّع من حيث الموضوع، وذلك من خلال الجوانب التعبيرية للفنان وما يتصل بها من مفاهيم فلسفية وتشكيلية.

٦ – إيضاح القيم الجمالية والعلاقات التشكيلية واللونية للأعمال الخزفية، من خلال تنوع القيم الفنية (التناسب– الإيقاع– الاتزان–الوحدة– السيادة).

٧– التنوُّع بين تناوُل أعمال الفنانين (العرب والأجانب)، للوقوف على الأساليب التقنية والتشكيلية والتي قد تتغيَّر وتتأثَّر بأسلوب الفنان ومفاهيمه.



الفصل الرابع

تحليل لمحتوى نماذج مختارة

من الأعمال الخزفية المعاصرة

تمهيد

تناولَت الفصول السابقة من البحث الحالي أهمية ودَوْر بعض المفاهيم التشكيلية المعاصِرَة، التي أَثَّرَت في تَطوُّر وبناء التشكيل الخزفي، وما نتج عن ذلك من تكوين فِكرٍ جديدٍ له أَثَرُهُ على ممارسات تشكيلية كَشَفَت عن مُتغيّرات وقيم ابتكارية وجمالية في مجال الخزف.

ومِن خلال هذا الفصل مِن البحث سيتم تحليل نماذج مُختارَة من الأعمال الفنية الخزفية لفنانين عرب وأجانب كنماذج فنية تشكيلية جمالية تعبيرية؛ يُمكِن من خلالها التوصُّل إلى أهم المفاهيم التشكيلية المعاصِرة.

مُراعِيةً في ذلك التنوُّع في اختيار الأعمال من حيث: الهيئة العامة، والعناصر التشكيلية، والأساليب، والتقنيات، وقيمها الفنية والجمالية لإثراء عملية التحليل، حيث تَمَّ تصنيف الأعمال الخزفية وفق ثلاثة محاور؛ وذلك للوصول إلى أهم المفاهيم التشكيلية المعاصِرة التي أَثَّرَت في العمل الخزفي وهي:

المحور الأول: هيئة العمل:

أ- معلَّقات .

ب- جداريَّات .

ج- مجسَّمات .

د- شرائح خزفية .

هـ- تكوين حُرّ غير منتظم .

المحور الثاني: عناصر التكوين في العمل:

أ- الفراغ .

ب- الحركة .

ج- الضوء .

د- اللون .

هـ- الملمس .

المحور الثالث: الأساليب المستخدَمة في تنفيذ العمل وعرضه :

أ- التوليف مع خامة واحدة (خشب - معدن - زجاج - نحاس) .

ب- التوليف بأكثر من خامة .

ج- النحت الخزفي.

د- العرض المفتوح .

هـ- التركيب في الفراغ المعد.



المحور الأول: هيئة العمل

تُعرَّف الهيئة في «معجم لسان العرب» بأنها: «صورة الشيء، وشكله، وحاله، وكيفيته».

وهيئة العمل المقصود بها الشكل الخارجي للعمل، والسِّمات التي تُميِّزه عن غيره، ومن خلالها نستطيع أن نُفرِّق بين عمل وآخَر.

والشكل هو: هيكل عام يُبنَى عليه العمل الفني؛ حيث يؤكِّد (هربرت ريد) على أنَّ المعنى الحقيقي لكلمة (شكل) أو (هيئة) هو اتخاذ الشكل هيئة مُعيَّنة، وهذا هو معنى الشكل في الفن، فإنَّ الشكل هو الهيئة الذي يَتَّخذها العمل الفني .

ويرى (الشال، ١٩٨٤) أن «الهيئة هي: شكل العمل وتنظيمه وبنائه، وهيئة العمل تُعرف بالصياغات التشكيلية، والصيغة كهيئة خارجية تمثِّل رؤية الفنان لشكل العمل الفني وبذلك تكون الصيغة أو الشكل هي طريقة تجميع أو تشكيل عناصر العمل الفني». (ص١٣٢).

وتم تصنيف الأعمال الخزفية من حيث هيئتها ومظهرها الخارجي إلى :

أ- المُعلَّقات:

وترى الباحثة أن المُعلَّقات: هي كل عمل فني ذو شكل مُسطَّح، أو مجسَّم يتمّ وَضْعُها على الجدار سواءً لوحات أو شرائح ، ويمكن أن تشترك الاعمال الفنية المعلقة مع بعض أعمال التركيب في الفراغ المعد من حيث تنظيم وتنسيق عناصر العمل الفني وعرضها في فراغ حقيقي داخل قاعة العرض أو خارجها. شكل (١٨).

ب- الجداريَّات:

تُعرَّف (منال الصالح،٢٠١٠) الجدارية بأنها: «ذلك التصوير المنفَّذ على الحائط مباشَرة أو المثبَّت بإحكام بشكل دائم على الجدار.

وتُعَدُّ الجدارية أحَد الحلول التشكيلية التي يستخدمُها الفنان لِتَغْطِية أسطُح الجدران سواء الخارجية أو الداخلية، وقد تكون بارزة عن الجدار أو تكون الجدار ذاته؛ لتشكيل موضوعات تعبيرية مُتعدِّدة تُضِيف جانباً جماليًّا للجدار المنفَّذ عليه ، ومِنها: الغائر، والبارز، والمغطَّى بالألوان الحرارية (القليزات)، أو ألوان

فوق أو تحت الطلاء الزجاجي، والمستخدَم في تنفيذها وحدات من البلاطات الخزفية متعددة الأحجام والمسحات، وغير ذلك». (ص ٩). شكل(١٩).

وفن الخزف الجداري يَلعب دَوراً مُهمًّا كوسيلة لِنَقْل الأفكار والمفاهيم التشكيلية المعاصِرة، والارتقاء بمُستوى الذوق الجمالي.

ج – المجسمات:

المُجسَّم في «معجم لسان العرب»: «مُشَخَّصٌ، مُجَسَّدٌ، أَيْ؛ كُلُّ مَالَهُ طُولٌ وَعَرْضٌ وَعُمْقٌ».

وترى (صفيناز غنيم، ١٤١٤) أنَّ «التشكيل المجسَّم فن ذو ثلاث أبعاد؛ يعني: فرض نظام إرادي على الكتل الخام، والفنان يُحقِّق ذلك بالسعي للاستحواذ على الهيئة الممثِّلة لفكرتِه في كامل حَيِّزه الفراغي، وهو يحصُل على الهيئة الصلبة كما يتصوَّرها، فهو ذهنيًّا يتصور الهيئة المركَّبة من كل جوانبِه المحيطة، ويحقِّق حَيِّزه بالفراغ الذي احتلته الهيئة في الهواء». (ص١٧). شكل (٢٠).

د- الشرائح الخزفية:

يُوضِّح (رياض، ١٩٧٤) أنَّ المقصود بالشريحة: العناصر البصرية التي تَتَمَيَّز بِبُعدَيْن -فقط-، إلَّا أنَّنا لو بحثنا في طبيعتِها لوجدنا أنه لا بُدَّ أنْ يكون لها سُمْك، وهذا السُّمْك يمثِّل بُعداً ثالثاً، لذا؛ يُمكِنُ القول أنَّ السُّمك يُعتبَرُ عُنصراً بصريًّا مُجسَّماً». (ص٣١١).

وتَرَى الباحثة أن الشريحة كعنصر مُسَطَّح مُستوٍ يُمكِنُ أن يكونَ ذا فعاليةٍ من خلال: إمَّا تجميع عدد من هذه المسطحات، أو تراكُبها حين تتلامس أو تترابط، أو عن طريق انحنائها وتقوّسها، فتكتسِبُ بذلك بُعداً تعبيريًّا تتحقَّق من خلاله المفاهيم التشكيلية. شكل(٢١).

هـ- التكوين الحر الغير منتظم:

ترى الباحثة أن التكوين الحر الغير منتظم: هو الذي لا يتبع هيئة خارجية محدَّدة من حيث الشكل الخارجي .

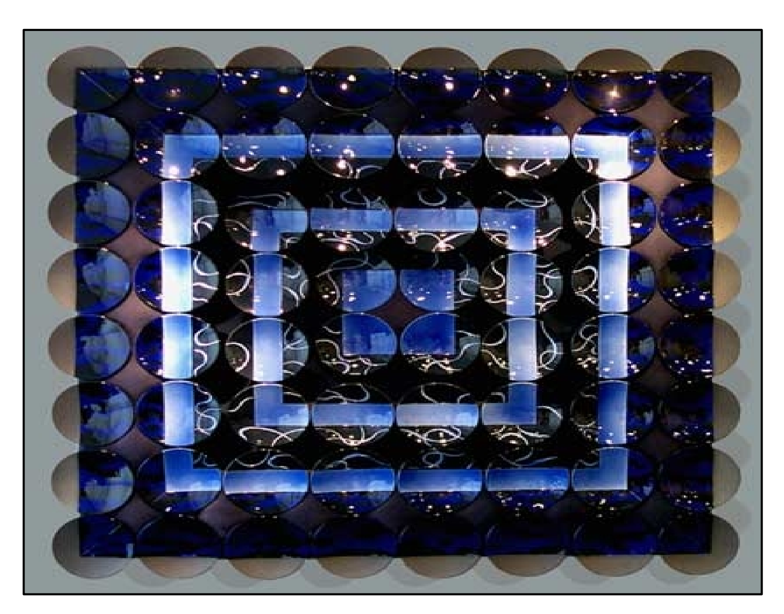
ويوضح (شوقي،٢٠٠١) أن الأشكال الحرة غير المنتظمة: «هي أشكال لا تخضع في تكوينها التشكيلي لأيّ قواعد ثابتة من ناحية البناء الشكلي للعمل؛ بمعنى: أن هناك أشكالٌ تكون من هيئة كروية، وأخرى هرمية، أو هندسية مربعة، أو مُستطيلة ، وتتضمن أنماطاً لا حد لها من الترابط بين بعضها البعض». (ص٢١٨)

إنَّ الاتجاه الفكري والتشكيلي لدى الفنان الذي مِن خلاله يصيغ أفكارَهُ الفنية التي تُشَكِّل العمل الفني- سواءً في هيئتها الخارجية أو الداخلية- تُعَدُّ مِن العوامل المهمَّة التي تَحكُم هذا العمل، وتأثرت هـذه النظـرة المختلِفة من فنان لآخَر بالمفاهيم والاتجاهات المتنوِّعة، وخاصة في القرن الواحد والعشـرين. شكل(٢٢).

وترى الباحثة أنه مجموعة الخصائص البصرية المحدَّدة للتكوين العام للعمل والتي نستطيع من خلالهـا الإحساس بالبنية المادية والحسية للعمل من خلال استخدام مجموعة مـن العنـاصر التـشكيلة في نمـط حُـر يُحقِّق قيماً وعلاقاتٍ جمالية. شكل(٢٣).

لقد تناولت الباحثة في ما سـبق عـرض لمحـور هيئـة العمـل ، وتوضـيح مفهومـه ومـايتعلق بالـشكل الخارجي للعمل،والسمات التي تميزه، كذلك توضيح الهيكل العام الذي يبنى عليـه العمـل، والوقـوف عـلى أهم المحاور التي تم تصنيف الأعمال الخزفية من خلالها ، وفي مايلي سيتم عرض نماذج للأشكال التـي تـدعم الإطار النظري.





شكل(١٨)

اسم الفنان: ديفيد كوهين.

اسم العمل: بركة عميقة، معلقة خزفية ذو تشكيلات هندسية.

التاريخ :٢٠٠٨ الأبعاد:غير متوفرة . الموقع : www.studiopottery.co.uk



شكل (١٩)

اسم الفنان: ديفيد ثورب. اسم العمل: المساعي؛ جدارية، نحت خزفي توليف من خشب ،بلاط خزفي، فولاذ. التاريخ:٢٠١٠ الابعاد:١٢٠ سم

الموقع: www.artnet.com/artist/٤٢٥٩٣٧٢٢٠/patricia-glave.html



شكل(٢٠)

اسم الفنان: روبرت كوبر.   اسم العمل: Blue Stripe مجسم من الخزف الحجري.

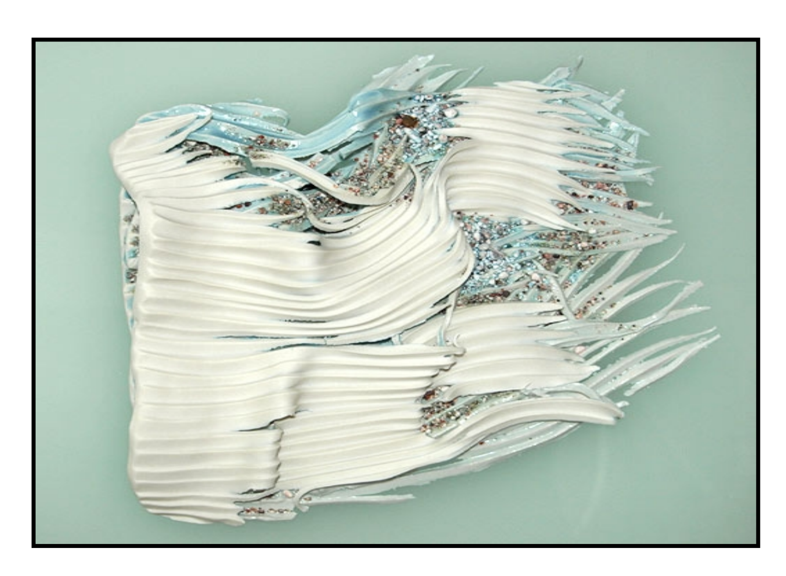
التاريخ:٢٠٠٩   الأبعاد: ٤٦ سم   الموقع: www.robertcooper.net



شكل (٢١)

اسم الفنان: جوديت فارغا   اسم العمل: التِواء؛ شريحة من الخزف الحجري ذو ملامس.   التاريخ:٢٠١٠

الأبعاد: ١٣×١٣×١٨سم   الموقع: www.juditvarga.net/index.html



شكل (٢٢)

اسم الفنان: **Jenny beavan**

اسم العمل: المياه؛ عمل خزفي ذو هيئة غير منتظمة. التاريخ: ٢٠١٠

الأبعاد: ٣٥×٣٥سم الموقع: **www.studiopottery.co.uk**



شكل (٢٣)

اسم الفنان: **Marc Leuthold**

اسم العمل: الأثر؛ تكوين خزفي حر غير منتظم الشكل.

التاريخ:٢٠٠٣ الأبعاد: غير متوفر.

الموقع : **www.marcleuthold.com**

المحور الثاني: عناصر التكوين في العمل

لعلَّ أهم ما يُميِّز العمل الخزفي استخدام الفنان لعناصر العمل الفني والتآلف بينها في إطار من التناغم والحبكة الفنية التي نستطيع من خلالها أن نتوصَّل لِدَوْرِ الفكر المعاصِر، ومفاهيم الفنان التي استطاع أن يُترجِمَها في جُملةٍ من الأعمال الفنية التي تَحمِلُ قِيماً جماليةً؛ وتَذْكُرُ الباحثة منها:

أ- الفراغ: Vacuum

يُعتبر الفراغُ عنصراً أساسيًّا في بناء الأعمال الفنية؛ حيث يتم إدراك الشكل من خلال عنصر الفراغ؛ إلَّا أنَّ مفهوم الفراغ في الأعمال الفنية الحديثة قد تَطَوَّرَ لِيتخطَّى كونه عنصراً تُدرَكُ من خلاله الأشكال إلى اعتباره عُنصراً له من الأهمية ما للشكل تماماً، ممَّا دَعَا العديدَ من الفنانين المعاصِرين إلى التعبير عن الفراغ كقيمة في حد ذاته. شكل (٢٤).

وتَذكُر (مروة أبو الأسعاد، ٢٠٠٦) عن (جاك برنهام) أنَّ « الفراغ ليس مجرَّد حيِّز من الفراغ الكوني يحيط بالشكل -فقط- بل هو مادته في ذاته، بمعنى أنه جزء تركيبي للشكل ذاته، له القدرة على وَصْل الحجوم بعضها ببعض، كما لو كان قوة رابطة أو حلقة وصل، فهو عنصر فعَّال وإيجابي». (ص ٨٨).

ويُشِير(الدسوقي،١٩٨٣) أن «الفراغ يعتبر من العناصر الهامة والأساسية في الفكر البنائي التي من خلالها يتنفس الشكل في الفضاء،فقد كانوا يهدفون إلى إيجاد علاقة جيدة للشكل في الفراغ وإبراز الفراغ كقيمة أساسية في العمل،ومع التكعيبيِّين بدأ الاهتمام بالفراغ كعنصر تشكيلي مؤثِّر بصورة مباشرة في العمل الفني، وهذا ينطبق على فن الخزف حيث يُعَدُّ من الفنون المجسَّمة؛ لذلك فعلاقته هامة بالفراغ». (ص٣٦٩) شكل(٢٥)

ويَذكُر (مصطفى،٢٠٠٤) إن عنصر الفراغ بدأ يستقل بذاته كعنصر تشكيلي في أعمال تبحث في العلاقات الفراغية ويذكر لنا جاك برنهام عن جابو «أن الفراغ ليس مجرد جزء من الفراغ الكوني يحيط بالشكل فقط بل هو مادة في حد ذاته أي أنه جزء تركيبي للشكل ذاته ،فهو عنصر فعال إيجابي» (ص ٢٠٨).

ومِن خلال دراسة وتحليل الشكل الخزفي ودور الفراغ فيه كعنصر بنائي وجمالي يُساعد ذلك في إيضاح اتجاهات ومفاهيم الفكر المعاصِر التي أوجدَت حلولاً وأشكالاً خزفية مُبتكَرة ذات قيم جمالية.

ب- الحركة: Movement

يُعَرِّف (حمدي، ١٩٩٠) الديناميكا: «بأنها العِلْم الذي يختصُّ بالحركة الغير منتظمة، أو الحركة المتغيرة، الحركة المتطورة، الحركة المنتظمة التغيُّر، الحركة المتنوعة، سواءً من ناحية المقدار أو الاتجاه». (ص١٣).

ويضيف (الدمراني،٢٠٠٧) أن «الحركة في الفن تَطوُّرِيَّة لا تنتهي بل تتجدَّد في إيقاع متنوِّع لا حَصْرَ لها له، ولذلك؛ يُسجِّل هذا العِلم الإيقاعات المُختلِفة، ويُمثِّل أنظمة متنوِّعة من التغيُّر، والإيقاع الديناميكي ناتج عن استمرار تكرار عناصر مُتشابهة مَبنيَّة على التبادُل بين التوتُّر والاسترخاء والتغيُّر، والإيقاع هو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، وقد يكون هذا التنظيم لفواصل بين المساحات، أو الملامس، أو الألوان، أو لترتيب درجاتها، أو تنظيم لاتجاه عناصر العمل الفني».(ص١٠٨) شكل (٢٦).

ويرى (عطية، ١٩٨٢) أنَّ «مِن الضروري على الفنان أن يُوجِدَ عَمَلاً فنيًّا مُختلِفاً يلائم طبيعته، وبقدر ما استطاع الفنان التعبير عن البُعد المكاني ذي الثلاث أبعاد الحقيقية، استطاع -أيضاً- التعبير عن قيمة جوهرية، هي الزمن، ويقودها الحركة لتحقيق البعد الرابع». (ص ٩٤).

ويرى (إبراهيم ،١٩٩٢) أنَّ الحركة «أعطت أبعاداً جديدةً لتقييم وتذوُّق الأعمال الفنية، هذه الأبعاد أعطَت قيمة جمالية؛ وذلك من خلال الرؤية الإبداعية التي أوجدَتها فنون الحركة والضوء في العمل الفني، فتلك الرؤية التي تحمل معاني النماء والاندفاع كمعانٍ تنبع من المنطق الحركي». (ص٤٧).

أصبحَت الحركة في الخزف المعاصِر اتجاهاً له كيانُه الخاص، يتفاعل مع روح العصر الذي نعيش فيه، ومن مظاهر الحركة في الأعمال الفنية التغيُّر الظاهر في الشكل، أو الكشف عن المواد المتحرِّكة؛ كما يحدث في حالة بعض المواد التي تدخل في العمل الفني الخزفي؛ كحركة تجمع الطلاء الزجاجي المُلوَّن على سطح الشكل الخزفي أثناء الحريق. شكل (٢٧). ومما سبق يتَّضح أنَّ الحركة في العمل الخزفي سواءً من ناحية التشكيل، أو حركة تجمع الطلاء الزجاجي على سطح الشكل الخزفي، تُساعد في إعطاء سطح العمل الخزفي حيويته الدينامية، ولذلك؛ فهي تُعتبر أساساً هامًّا في بناء العمل الخزفي، و تُسهِم في تنوُّع العمل الخزفي وتَعمَل على إعطائه صفة فنية مميَّزة.

ج- الضوء: The light

توضح (منال الصالح،٢٠١٠) أن «الضوء يُعتبر من العوامل المؤثرة في الأعمال الفنية من عدة جوانب، ويَنقسِمُ الضوء من حيث المصدر إلى:

١- **ضوء طبيعي**: مصدرُه أشعه الشمس.

٢- **ضوء صناعي**: ومصادرُه متعدِّدة، وأكثرُها استخداماً الضوء الكهربائي.

ولقد أسهمَت مصابيح الإضاءة الحديثة والمتطوِّرة إسهاماً فعَّالاً في هذا المجال؛ فقد تعدَّدت من حيث الإضاءة الدافئة والباردة وكثافتها وألوانها، ومِن حيث الضوء الساقط واتجاهاته وغير ذلك».(ص٨٧) شكل(٢٨).

ويذكُر (أبو الخير، ١٩٧٦) عن أهمية الضوء حيث أنَّه «يُعَدُّ لُغة تشكيلية، تُضاف إلى الجوانب الأخرى في العمل الفني والتي يَستعينُ بها الفنان في تحقيق أهدافه.

والضوء يُحقِّق وحده العمل الفني من خلال زوايا السقوط، وكذلك اتجاهات الظلال؛ حيث أنَّ الضوء يُعَدُّ لغة لها عناصرها التي نستطيع من خلال الطريقة التي نستخدمُها تكوين العديد من الجمل التشكيلية الضوئية، التي تُبرز معنى وتحقِّق جوانب درامية.

فالتأثيرات السيكولوجية المتعدِّدة؛ مثل: البهجة، والغموض، والإثارة، أو الكآبة-وغيرها-، يُمكن إبرازها عن طريق الوسائل التكنيكية للإضاءة الملائمة». (ص ٢٨٤).

وتخلص الباحثة أن توظيف الضوء في العمل الخزفي مِن حيث تَغيير اتجاهات وزوايا سقوط الضوء يُحقِّق القيمة الجمالية والتعبيرية بشكل فعَّال يُساعد في إدراك العلاقات المرتبِطة في مجال التجسيم، والحجوم، والملمَس، واللون، والظلال، والتنوُّع في الإدراك الكلِّي للعمل الخزفي، كذلك يُمكن للفنان من خلال استخدام الإضاءة المُناسِبة كعنصر مؤثِّر في العمل أن يَحصُل على تجسيم مُعيَّن، والإيحاء بوجود مستويات تشكيلية متنوِّعة. شكل(٢٩).

ويُلخِّص (جمال الدين، ١٩٨٢) أهمّ الوظائف التي تقوم بها مصادر الإضاءة على اختلاف أنواعها فيقول: «إنَّها تعمل على خلق الجو المناسب، وتحقيق المناخ النفسي، وتوجيه التعبير الفني، وتحقيق السيادة فيه، كما تقوم بخَلق تبايُن لوني؛ لتحقيق وضوح مُعيَّن، وخَلْق الإيهام بالبعد الثالث». (ص٤٣).

د- اللون:Color

اللون هو صفة أو مظهر للسطوح التي تَبدو لنا نتيجة وُقوع الضوء عليها. ويوضح(شوقي،٢٠٠١) ان اللون هو «ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج عن شبكة العين ،سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون،فهو إذن احساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية».(ص١٨٤) شكل(٣٠).

ويوضح (الدسوقي،١٩٨٣) أن «اللّون عُنصر تعبيري ذو قيمة جمالية وتشكيلية؛ باعتباره الوسيلة الأقدر على تحقيق الفهم الكامل للعمل الفني، من خلال وظائفه التشكيلية، وتبايناته المتعددة، وعلاقته الترابطية المتكاملة والمتوافقة، واللون في الشكل الخزفي يُعطيه قيمةً جماليةً، وأبعاداً جديدةً، ورؤية فنية.

وللَّون تأثيرٌ بالغ الأهمية لأنه يَنقُلُ الشكل مِن مُجرَّد عادي إلى شكل مُبتكَر؛ إذ يُساهم اللون مع الهيئة في تحديد القيم الفنية التي يَمنحها العمل الفني للمتلقي، والتنوُّع في المجال اللوني يَتَّفِق وتنوُّع الانفعالات

والأحاسيس الإنسانية؛ لذلك يُعتبر اللون مصدراً من المصادر الهامة للقيم الجمالية». (ص ٣٦٣)

هـ- الملمس : Texture

هو ذلك التأثير الذي يُميِّز سطحاً عن آخَر ويجعله واضحاً، وهو تَعبيرٌ يَدُلُّ على الخصائص السطحية للمواد.

وتذكُر (إخلاص كشك، ١٩٨٢) أنَّ الملمس «هو ذلك الإحساس الذي ينطبع على اليد حينما نلمس الأشياء، كما هو الإحساس الناتج من اختلاف السطوح من حيث النعومة والخشونة، ويختلِف الإحساس بالملمس من جسم لآخر؛ ذلك لأنه يرجع لِعدَّة عوامل؛ منها: حجم الجزيئات المكونة للسطح، ثم تنظيم هذه الجزيئات، ثم شكل هذه الجزيئات، ثم نوع الخامة المكونة منها». (ص ٤٤-٤٥).

وتَذْكُر(مروة أبو الأسعاد،٢٠٠٦) أن «الملامس لها دور بارز في تشكيل العمل الخزفي، كما أنها عنصر من العناصر التعبيرية الهامة،فالملمس هو نغم السطوح فكل سطح له نسيج مميز، ويمكننا أن نشعر بملامس السطوح من خلال اللمس أو النظر». (ص١٢٥) ومما سبق تخلص الباحثة أنه كُلَّما نَجَحَ الفنان في أنْ يُكيِّفَ مساحة العمل الفني بحيث يظهر ملمسها أدَّى ذلك إلى ثراء في إخراج وحده العمل، وللملامس السطوح دوراً ايجابيًّا في تشكيل الأعمال الفنية وصياغتها حيث يُسهِم الملمس بشكل عامّ في تحقيق القيم الجمالية بين عناصر ومفردات العمل الفني. شكل(٣١).

وترى الباحثة أنَّ الفهم والإلمام بهذا الدَّوْر وأهميته يُساعدنا كثيراً في اكتشاف إمكانيات الملمس المتعددة، وقدرتها على تجسيد القيم الجمالية والتعبيرية بشكل فعَّال، ومِن ثُمَّ توظيفها واستثمارها بما يتطلب العمل الفني، علاوةً على ذلك؛ فإن الملمس يلعب دوراً هامًّا في إظهار التبايُن والتوافُق بين مفردات العمل الفني.

لقد عرضت الباحثة في ما سبق عناصر التكوين في العمل ، وأهم مايميز العمل الخزفي هو إستخدام الفنان لعناصر العمل الفني والتآلف بينها في إطار من التناغم والحبكة الفنية التي نستطيع من خلالها أن نتوصل لدور الفكر المعاصر، ومن أبرز هذه العناصر الفراغ، والحركة، والضوء،واللون، والملمس،وتم تعريفها وتوضيح أهميتها في تكوين الشكل الخزفي، وفي مايلي سيتم عرض نماذج للأشكال التي توضح عناصر تكوين العمل الخزفي.



شكل (٢٤)

اسم الفنان: هيلين كارتر .

اسم العمل: دوّامة كبيرة ؛ شريحة من الخزف ذات تكوين حر يوضِّح عنصر الحركة والفراغ.

التاريخ:١٩٩٩م الأبعاد: ٣٣ × ١٤ × ٢٣ سم. الموقع : www.studiopottery.co.uk



شكل (٢٥)

اسم الفنان: باري غوبي . اسم العمل: وعاء الشجرة؛ نحت خزفي .

التاريخ:٢٠١٠ الأبعاد:غير متوفر. الموقع : www.studiopottery.co.uk



شكل (٢٦)

اسم الفنان: مايكل رايس .   اسم العمل: أقراص مغلقة؛ نحت خزفي يوضح حركة العمل.

التاريخ:٢٠١٠ الأبعاد:غير متوفر. الموقع : www.studiopottery.co.uk



شكل (٢٧)

اسم الفنان : ديفيد ماكدونالد.   اسم العمل : Spiral Rivulet Revised

عمل يوضِّح حركة تجمع الطلاء الزجاجي الملوَّن على سطح الشكل الخزفي.

التاريخ:٢٠٠٦ الأبعاد: ق ٢٥ سم   الموقع : http://limberlostpottery.com/home.htm



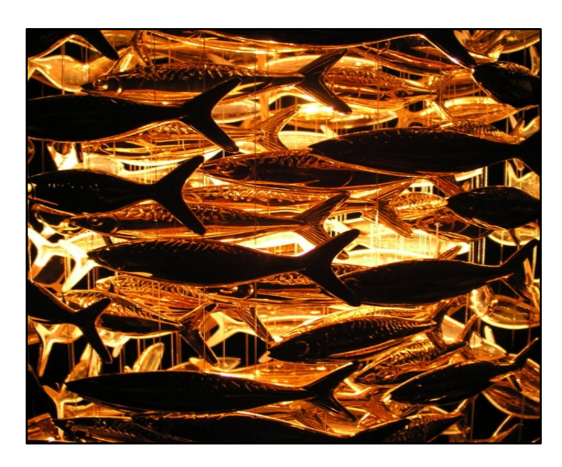
شكل (٢٨)

اسم الفنان: دومنيك فرانسيس بروملي

العمل: معلقة خزفية؛ تعتمد على عنصر الاضاءة والفراغ

التاريخ: ٢٠٠٩ الأبعاد: ٨٥×٥٠ سم

الموقع: www.scabetti.co.uk





شكل (٢٩)

اسم الفنان: Szilvia Gyorgy

العمل: مصباح إضاءة خزفي حلزوني أشبة بخلايا النحل. التاريخ:٢٠٠٩

الأبعاد:غير متوفر. الموقع: www.lushlee.com/2009/08/cut-series-porcelain-lamps



شكل (٣٠)

اسم الفنان: **Philomena pretsell**

اسم العمل: داخل الزهرة السلطانية؛ طبق خزفي استخدم فيه الفنان مجموعة من الأكاسيد الملونة.

التاريخ: ٢٠١٠ الأبعاد:غير متوفر.

الموقع : **www.studiopottery.co.uk**



شكل(٣١)

اسم الفنان: **Gail Markiewicz**

اسم العمل: مزهرية؛ مجسَّم خزفي.

التاريخ: ٢٠٠٧ الأبعاد: ٢٥×١١سم

الموقع: **www.gmceramicart.com**

المحور الثالث: الأساليب المستخدمة في تنفيذ العمل وعرضه

تتعدَّد الأساليب التي تُستخدم في تشكيل العمل الخزفي تَبَعاً للمضامين الجمالية والتعبيرية التي يرغب الفنان في إيصالها للمتلقِّي، ونشرها كرسالة ثقافية يُمكن مِن خلالها مَعرِفة المفاهيم التشكيلية ودَورِها في إثراء العمل الخزفي.

ويمرُّ العمل الخزفي بمراحل متعدِّدة يستطيع الفنان من خلالها ابتكار أساليب مختلفة من حيث التشكيل، والبناء، واستخدام الطلاءات الزجاجية، والتوليف، والنحت، وغيرها من التقنيات التي تساعد على إظهار العمل بمظهر فني متميز.

وهناك العديد من الأساليب التي يُمكن للفنان استخدامها في تشكيل عمله الفني ويستطيع من خلالها إيضاح أهم المفاهيم التشكيلية؛ وتذكُر الباحثة منها:

التوليف :Combination

المقصود بالتوليف –اصطلاحاً– كما يراه (أبو الخير، ١٤١٧هـ) هو «مقدار تعايُش خامة مع خامة أخرى من غير تنافر، وتهدف إلى التدريب على عمليات التفكير الابتكاري». (ص ١٤٢).

والفنان الخزاف عندما يَستخدم هذه التقنية إنّما يحاول الوصول بالعمل الخزفي لأسلوب معاصِر بتجديدٍ في المفاهيم والأساليب والخامات والأدوات المرتبطة بالإبداع الفني، أو إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل من خلال الفكر المعاصر والتجريب الذي يقود إلى الاكتشاف، وبالتالي تتطوَّر من خلاله المفاهيم التشكيلية في العمل الخزفي.

وتذكُر في ذلك (نجية عبدالرازق، ١٩٩٥م) أنه «كلَّما كان الفنان قادراً على استيعاب المواد الأولية التي يستخدمها من ناحية الملمس، واللون، وقوة الإيحاء، ورؤيته لها من زاوية جديدة مميّزة كان فناناً قادراً على توليف متميِّز لهذه الخامات». (ص٤٣).

وقد لاحظَت الباحثة أن التوليف في الفن تطوَّر بتطوُّر العصور المختلِفة، واختلَفت أساليبه من عصر لآخَر، وفق متطلِّبات وحاجات العصر الذي وُجِد فيه، وكل عصر تأثَّر بما سبقه وأثَّر في فنون العصر الذي يليه، مما شَكَّلَ أرضية خَصْبَة استفاد منها الفنان المعاصِر لتطوير فِكرِه وتنويع إبداعاته الفنية، إلى أن وَصَل إلى ما هو عليه في وقتنا الحاضر.

وتنقسِم الخامات التشكيلية التي يتم توليفها مع الأعمال الخزفية -برغم اتساعها- إلى ثلاثة أنواع تُلخِّصها الباحثة عن (منال الصالح، ٢٠١٠م ،ص٢٣٧-٢٣٨)؛ وهي كالتالي:

١- خامات يُمكن أن تتعرَّض للحرارة، ويُمكن إضافتها أثناء التشكيل؛ وتنقسِم إلى قسمين هما:

أ- خامات تنصهر بالحرارة قبل الوصول إلى درجة انصهار الطينات الخزفية المستخدَمة في التشكيل؛ مثل: الزجاج، والطلاءات الزجاجية.

ب- خامات لا تنصهر حتى درجة انصهار الطينات الخزفية المستخدَمة في التشكيل؛ مثل: المواد المخشنة (الجروج)، وبعض أنواع الزجاج، والخامات المعدنية (النحاس، الحديد، الألمونيوم).

ويتطلَّب استخدام تلك الخامات مراعاة درجة التمدُّد والانكماش لكافة الخامات المشتركة في عملية التوليف.

٢- خامات لا يُمكِن تعرُّضها للحرارة أثناء عملية الحريق؛ وتنقسم إلى قسمين هما:

أ- خامات طبيعية؛ مثل: القواقع والأصداف، وريش الطيور، والأخشاب، والصخور -وغيرها-، وتُضاف بعد عملية الحرق .

ب- خامات مُصنَّعة؛ مثل: البلاستيك، والأقمشة، والجلود، والخيوط- وغيرها-، وهذه الخامات لا يُمكن معاملتها حراريًّا؛ نظراً لاحتراقها، لذلك؛ تُوضع عند إتمام عملية حرق الأشكال كمكمِّلات، وعلى الفنان أن يكون على معرفة باستخدامها في العمل الخزفي بَعْدَ مُروره بمراحل التشكيل.

٣- خامات يُمكن معالجتها حراريًّا، ولم تمرّ عمليات الحرق، وهذه الخامات يُمكن إضافتها بعد إتمام الحرق برغم إمكان تعرضها للحرارة.

وصنَّفَت الباحثة الأعمال الخزفية التي استخدَم الفنان فيها أسلوب التوليف إلى:

أ- التوليف مع خامة واحدة:

التوليف بين خامة الطين و خامة اخرى واحدة في تنفيذ العمل الفني . مثل: خامة الخشب شكل (٣٢)، وخامة المعدن شكل (٣٣)، وخامة الزجاج شكل(٣٤)، وخامة النحاس شكل (٣٥).

ب- التوليف بأكثر من خامة:

هو الجمع بين أكثر من خامة واحدة في تنفيذ العمل الفني بأساليب وتقنيات متعددة. شكل (٣٦) و (٣٧).

ج- النحت الخزفي:

وتوضح(نجوى عبود،٢٠٠٨) أن «النحت الخزفي جزء مهم من الخزف بصورة عامة ، وهو احدى تقنيات التشكيل ، فهو يجمع بين فرعين مهمين من الفن التشكيلي ألا وهما النحت والخزف ، حيث يمكن الجمع ما بين الخزف والنحت في عمل فني واحد . وعموماً فإنه في حالة النحت الخزفي يقترب إلى الخزف كثيراً ، فكلاهما يتعامل مع الكتلة والجسم والفضاء الذي يحيط بالعمل الفني ، بالإضافة إلى أنهما يستخدمان نفس المادة الأولية وهي الطين».(د.ص).

وترى الباحثة أنه فَنٌّ يَجمع بين القيم الجمالية لدى الشكل الخزفي تعبيريًّا و تشكيليًّا؛ تَنقُل للمتذوق إحساس وانفعالات الفنان وآرائه الفنية والفكرية، فهذه الأشكال ذات خصائص من حيث طرق تقنية وأساليب بناء، توجد أشكالاً لها صفات خاصة إذا استخدم الفنان تلك الأساليب العلمية للتعبير عن إحساسه وانفعالاته وأرائه الجمالية، سيتولد عنها فن جديد يخرج الخزف من الجماليات المجردة للآنية إلى جماليات جديدة تمثل القيم الفكرية والتشكيلية والتعبيرية لدى الفنان المعاصِر. شكل(٣٨).

وتتّفق الباحثة مع ما ذكَرَتْهُ (هناء الغوري، ٢٠٠١) أنَّ «النحت الخزفي (sculpture ceramic) يُعادل الطين المحروق (teraa cotta)، سواءً كان فخاراً أو أضيف إليه الطلاء الزجاجي بعد الحريق، وهو عمل خزفي صنعَهُ الفنان بخبرات وتقنيات الخزف من تجريدٍ للشكل ومعالجة السطح (بالبطانات أو الطلاءات الزجاجية أو الملامس)، وإمكانيات الحريق التي تُساعد على إظهار مفهوم فن النحت من حيث العلاقات المتبادلة بين الكتلة والفراغ». (ص٢٦).

وتُضيف الباحثة أنَّ الفنان المعاصِر جَمَعَ بين النحت والخزف بأسلوب تفاعلَت فيه القيم الجمالية واختلَفَت باختلاف الخبرات والتقنيات والمفاهيم التشكيلية؛ فالنحت الخَزَفي تجريب في الخامة، وإبداع في التشكيل والتعبير وفق مفاهيم ورؤى الفنان الخزاف. شكل(٣٩)

د- العرض المفتوح:

ترى الباحثة أن العرض المفتوح هو عرض الأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد في مكان مفتوح في الهواء تتعايَش فيه محتوياته مع الطبيعة، ويساعد في تطوير الرؤية الجمالية للمتذوِّق بمدى إدراكه لعناصر التشكيل وزوايا الرؤية للفن ثلاثي الأبعاد في الفراغ الخارجي. شكل(٤٠).

وتضيف (صفيناز غنيم،١٩٩٤) أن العرض المفتوح في الهواء الطَّلق والأماكن العامةُ يعتبَر قضية من قضايا الفن المعاصِر التي ما زالت مَثار البحث، تحتشد حولها الأفكار إزاء الحاجة إلى إبداع فن يُضيف إلى

الأماكن العامة قيم الجمال، ويحقِّق الارتباط بين الجمهور، والعمل الفني وهذا كلّه مِن شأنِهِ أنْ يَشحذَ فِكْر الناس، ويُسهِم في تكوين ثقافة بصرية تعكِس من خلالها مفاهيم الفنان التشكيلية.(ص٤٠) شكل (٤١)و(٤٢).

وترى الباحثة أنَّ العَرض المفتوح هو أحد الأساليب المُتَّبَعة في عرض الأعمال ذات القيم الفنية، والتي تُعالِج جانباً حيويًّا ومباشِراً، يُساعد على الارتقاء بالحس الجمالي التشكيلي والمفهوم النقدي، وبالتالي ترقية مستوى التذوُّق الفني. شكل (٤٣).

هـ- التركيب في الفراغ المُعَدّ :

يذكر (محمود،١٩٩٩) عن (مهدي) أن «هذا الإتجاه محاولة لوجود صلة بين المشاهد والفنان من خلال إيجاد إنعكاسات داخلية لدى المشاهد لتتم مهمة الخطاب الذي يحمله الفنان. فهذه الصلة لم تعد تأملية contemplatve بل تدفع بالمشاهد ليكون عنصراً فعالاً في خلال تواجده وحرية إختيار نوعية هذا التواجد من داخل العمل». (ص٧٩)

وتوضح (هيفاء ابراهيم،٢٠١١) أن «فن التجهيز (التركيب)في الفراغ Installation Art يعتبر من الإتجاهات الفنية المعاصرة والتي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة عام ١٩٦٣م بالولايات المتحدة الأمريكية ثم أوروبا، وهو مصطلح فني حديث نسبيا ولم يستخدم إلا في العقد الأخير من القرن العشرين، وقد اعتمد فنانوا التجهيز على مفاهيم فنية وفلسفية خاصة، خضعت للتغيرات التي شملت حركة الفن التشكيلي منذ نهاية الستينات، وما شهدته الحقبة الإنتقالية بين فن الواقعية الجديدة وبداية ظهور الإتجاهات الفنية المعاصرة .

هو أحد اتجاهات فنون ما بعد الحداثة التي اهتمت بمشاركة الجمهور وتفاعله مع العمل الفني وربط الفن بالمجتمع، فهو لغة جديدة ابتكرها الفنان ليكون أكثر تواصلا وتفاهما مع الجمهور. ويشير إلى فكرة ومفهوم «العرض» وكيفية تنظيم وتنسيق عناصر العمل الفني في «فراغ حقيقي» داخلي كان أو خارجي، ويعد هذا الفن نوع من النشاط العقلي الذي يقوم به الفنان لممارسة هذا الشكل الحديث من الفن، الذي يهدف إلى ربط العمل الفني بالجمهور والحياة الصناعية والتكنولوجية الحديثة ويعبر عن قدرة الفنان في تنسيق العمل في مكان محدد سواء بيئة داخلية أو خارجية.

عرف (جوزيف مولر) التجهيز فى الفراغ فى كتابه (الفن فى القرن العشرين) على أنه مصطلح فني استخدم لوصف عملية تنظيم العمل الفني داخل حيز محدد من الفراغ في قاعة العرض، أو في فراغ خارجي، وهو يشير إلى أهمية الفراغ كأحد عناصر العمل الفني والذي يصمم خصيصا لعمل فني بعينه، وفي بعض الأحيان كان يعتبر الفراغ نفسه عملا فنيا بحد ذاته حيث لا يمكن إعادة إنتاج نفس العمل الفني

في مكان آخر، وترجع فكرة التجهيز في الفراغ إلى أعمال فناني الحدث وفن البيئة. (د.ص)

وترى الباحثة أن التركيب في الفراغ المعد يُعبِّر عن قدرة الفنان في تنسيق العمل في مكانٍ محـدَّد؛ حيث يقوم الفنان بدراسة المكان أو الفراغ الذي سيكون به العمل الفني لمعرفة طبيعته ومساحته وأبعاده ثم يَشـرَع في تنفيذ العمل بمختلَف الخامات والمواد للتأثير على المشاهِد وترك اثر في وجدانه. شكل (٤٥).

وهناك العديد من العناصر المؤثِّرة في فن التجهيز في الفراغ؛ منها: الفراغ، والمكان، والخامات، ووسائط التعبير، والمشاهد.

لقد عرضت الباحثة في ما سبق الأساليب المستخدمه في تنفيذ العمل وعرضه ، وأهم ما يميز العمل الخزفي هو إستخدام الفنان لمجموعة من الأساليب والتقنيات التي تتضافر مع عناصر العمل الفني وتتآلف بينها في إطار من التناغم والحبكة الفنية التي نستطيع من خلالها أن نتوصل لدور الفكر المعاصر، ومن أبرز هذه الأساليب التوليف ، وتعددت طرق عرض العمال الفنية وتذكر الباحثة منها العرض المفتوح ،والتركيب في الفراغ ،وتم تعريفها وتوضيح أهميتها في تكوين الشكل الخزفي، وفي مايلي سيتم عرض نماذج للأشكال التي توضح الأساليب المستخدمه في تنفيذ وعرض العمل الخزفي.



شكل (٣٢)

اسم الفنان: سيندي ويفر

العمل: توليف بين الخزف والخشب .

التاريخ: ٢٠١٠ الأبعاد:غير متوفر.

الموقع : www.clwpottery.com



شكل (٣٣)

اسم الفنان: يزلي ريزبي

اسم العمل:شظايا؛ توليف بين الخزف والمعدن.

التاريخ: ٢٠٠٨

الأبعاد: ١٩ × ٢٢ × ٢٢سم

الموقع : www.studiopottery.co.uk



شكل (٣٤)

اسم الفنان: أحمد الدمراني.

العمل: توليف خزف وزجاج.

التاريخ: ٢٠٠٣ الأبعاد: ٣٠سم

الموقع:

www.fineart.gov.eg/Default.aspx?PageK=1



شكل(٣٥)

اسم الفنان: جيري رودس

العمل:جندي من اتلانتس؛ الوصف: قطعة خزفية على شكل خوذة تقنية راكو، فضة ذهب نحاس مزجج.

التاريخ : ٢٠٠٩ الأبعاد: ٢٣سم

الموقع: http://fineartamerica.com/featured/780-781-jerry-rhodes.html



شكل (٣٦)

اسم الفنان: Mark Smith

اسم العمل: سفينة؛ **عمل خزفي استخدم فيه الفنان مفهوم التوليف، سيراميك خشب معدن.**

التاريخ: ٢٠٠٩

الموقع: **www.studiopottery.co.uk**



شكل (٣٧)

اسم الفنان: **scarfitup**

العمل توليف بخامات مختلفة خشب، زجاج، ألياف خيوط، خزف. التاريخ:غير متوفر.

الموقع:

www.flickr.com/photos/scarfitup/



شكل (٣٨)

اسم الفنان: زيل اوسبورن

العمل: نحت خزفي.

التاريخ:٢٠٠٥ الأبعاد:٦٠سم

الموقع:

www.clayartmalta.com/talia_maggi.htm



شكل (٣٩)

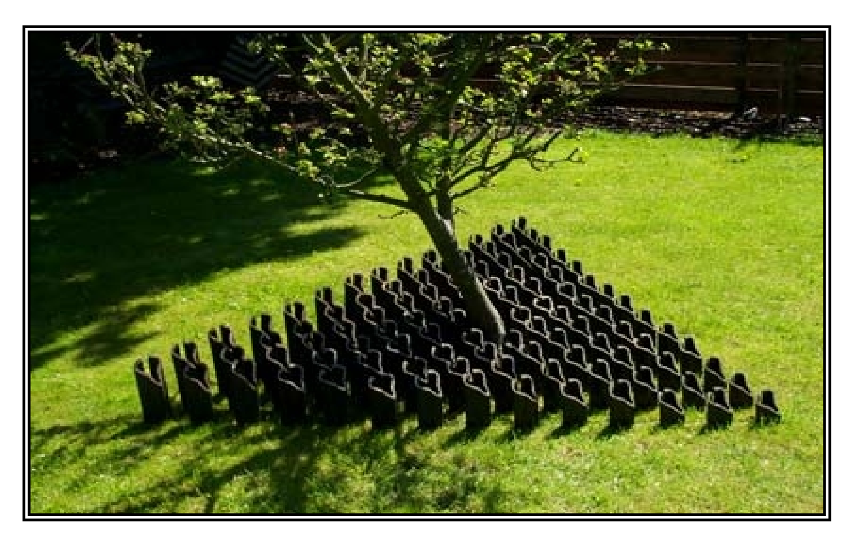
اسم الفنان: جوليت والترز

اسم العمل: الإحتواء، **نحت خزفي.**

التاريخ: ٢٠١١ الأبعاد:غير متوفر.

الموقع:

www.studiopottery.co.uk



شكل (٤٠)

اسم الفنان: ديفيد كوهين. اسم العمل: الحديقة؛ من الخزف الحجري، نجد أن الفنان عرض مجموعة أعماله الخزفية بأسلوب العرض المفتوح وفق طريقة جمالية مبتكَرة.

الإرتفاع:غيرمتوفر. التاريخ: ٢٠٠٨ الموقع : www.pitclaygallery.com/davidcohen



شكل (٤١)

اسم الفنان: نايجل ادموندسون. اسم العمل:المسلات؛ وهي أعمال خزفية من الخزف الحجري

الإرتفاع: ١٢٥سم تم حرقها عند ١٢٤٠دْ ، عَرَضَها الفنان في حديقة عامة بطريقة العرض المفتوح.

التاريخ:٢٠٠٥ الموقع : www.nigelandlibbyceramics.co.uk



شكل (٤٢)

اسم الفنان: ديفيد كوهين. اسم العمل: نمو؛ نجد أن الفنان عرض عمله والمكون مِن مجموعة من الاسطوانات في امتداد بصري هارموني بأسلوب العرض المفتوح وفق طريقة جمالية مبتكَرة.

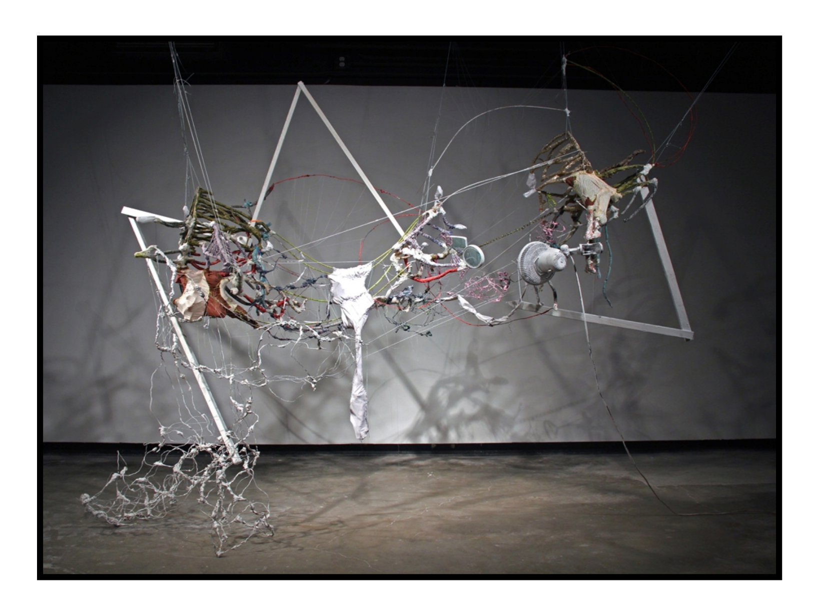
الإرتفاع: غير متوفر. التاريخ:٢٠٠٨ الموقع : www.pitclaygallery.com/davidcohen



شكل (٤٣)

اسم الفنان: نايجل ادموندسون. اسم العمل: الحديقة؛ عمل من الخزف الحجري بإرتفاع ١٢٥سم، القاعدة: ١×١م، تم حرقها عند ١٢٤٠ْذ ، عرضها الفنان في حديقة عامة بطريقة العرض المفتوح.

التاريخ: ٢٠٠٥ الموقع : www.nigelandlibbyceramics.co.uk



شكل (٤٤)

اسم الفنان: Julia Haft Kandel. اسم العمل: نظارات؛ عمل مركَّب من خامات؛ مثل: الخزف، والنسيج، والخيوط، والأسلاك، والطلاء، والخشب، تم تركيبها في فراغ معد.

التاريخ: ٢٠١٠ الموقع: www.juliahaftcandell.com



شكل (٤٥)

اسم الفنان: Rebecca Hutchinson

عمل تركيبي في الفراغ ،إستخدم فيه الفنان الخزف والخشب وبعض الألياف.

التاريخ: ٢٠٠٩ الموقع: www.ceramics.org.uk/home.php

وتتعرَّض الباحثة لأهم المفاهيم التشكيلية بالبحث والتحليل في نماذج مُختارَة من الأعمال الفنية الخزفية المعاصِرة (التي أُنتجَت خلال القرن العشرين وحتى فترة إعداد هذا البحث)، لفنانين (عرب وأجانب) كنماذج فنية جمالية والاستفادة منها في استخلاص النتائج، والتعرُّف على أهمية بعض المفاهيم التشكيلية المعاصِرة التي أثَّرت في بنية التشكيل الخزفي، وامكانية الاستفادة منها في فهم وقراءة الأعمال الخزفية ، مراعيةً التنوُّع في اختيار الأعمال من حيث الهيئة العامة،وعناصر التكوين، والأساليب، والتقنيات، وقيمها الفنية والجمالية؛ لإثراء عملية التحليل.



تحليل الأعمال الخزفية المعاصرة

المحور الأول: هيئة العمل:

أ- المُعَلَّقات:

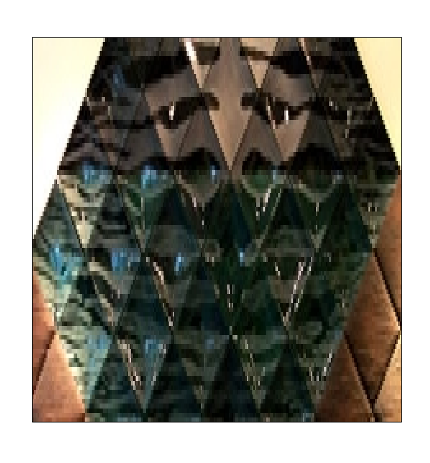


شكل (٤٦)

اسم الفنان: ديفيد كوهين (انجلترا) اسم العمل: تأمُّلات، مُعَلَّقة خزفية.

التاريخ: ٢٠٠٨ الموقع : **www.studiopottery.co.uk**





التحليل الوصفي:

تكوين خزفي، مُكوَّن من كتلة مسطحة على مستوى النظام الشكلي لِنمطيَّة المُعلَّقات الجدارية السيراميكية المصنوعة من الخزف الحجري (stone ware)، وذكر (كوهين،د.ت) أنه تَمَّ حَرْقُها عند ١٢٠٠مْ ، مُقسَّمَة لمجموعة من البلاطات المتساوية الأبعاد، في مساحات هندسية متجاوِرة، في توزيعات محورية تَلعَب فيه ملامس السطوح بجانب الألوان دَوراً أساسيًّا في تكامُل التصميم الجمالي للمُعلَّقة؛ حيث استخدَم الفنان أسلوب الراكو والطلاء الزجاجي الشفاف والأكاسيد الملوّنة والمعتمة، والتي تُعطِي انطباعات بِتموُّج لوني مُشتقّ من أمواج البحر.(د.ص)

وفي هذا العمل نرى أن هوية السطح الظاهري للتكوين مع مجاورتها ضمن الحقل التصويري لفن الرسم، وهذه مُقارَبة تقنية، وتكمن استعاراته -فقط- لنظام الشكل المُتداوَل، ويفترِق عنه مستوى التنفيذ التصميمي المؤسّس على السطح.

التحليل الشكلي:

يتأسس العمل الخزفي كعمل تزييني جمالي، ضمن الحقل البصري الذي يعكس التكوين من خلاله التنوُّع العددي للتكتُّلات السطحية لتقارب الشكل الحجمي للمثلثات والمربعات، و أعطت الإضافات نوع من الاكتفاء بتفعيل مفهوم الاعتدالية السطحية، مع تنوُّع المستويات اللونية؛ إذ يُحقِّق الخزاف الابتكار الفني بفِعل العلاقات اللونية ذات الأكسيد اللوني البرَّاق، وهذا ناجِم عن حرية الصياغات الفنية لسطح التكوين الخارجي، حيث ساعدَ استخدام الألوان البرَّاقة والدرجات اللونية إلى جانب تنوُّع الأشكال والذي أعطَى دَوراً تشكيليًّا مُتميِّزاً للإضاءة الساقطة على العمل في إحداث ظلال مُختلِفة تُثرِي التشكيل، وتَزيد من ديناميكية الرؤيا.

وشكل العمل الخزفي استدعاء للنمط الهندسي، مِن خلال الاستعارة لأيقونة الشكل الهندسي، وإنَّ ما يزيد مِن تصاعُد بَثّها الجمالي هو الصياغة الحرفية، والناجمة عن مهارة فعل التجريب، علاوةً على الخصائص المنطقية في نظم الأشكال الهندسية، حيث جاءت تصميماتها التربيعية بإيقاع تكراري للأشكال الهندسية، وبآلية توافقية فيما بينها كنظام الشكل التجريدي، فَضلاً عن توافق خامة التزجيج الشفاف بتقنياته المُستحدَثة والصياغة الشكلية، فيجد التكوين تقابلاً مع فنون الحداثة من خلال إلغاء وظيفة العمل الاستخدامية، والتحوُّل إلى المفهوم التداولي لجمالية العمل نحو مفاهيم جمالية خالصة، حيث المنحَى التقابلي للأشكال الهندسية، وهذا يُعطينا نوعاً من التقارُبات في فن الرسم لتشكيلات الرسام (موندريان) و(اد رينهاردت) و(جوليو لي بارك) الذِينَ عملوا لوحاتهم بالاتجاه الحركي.

واستخدَم الفنان تقنيات ساعدَت على ظهـور الاتجـاه التجريـدي بمَنْحَـى تعبـيري خـاص، يعكـسها تداخل أنظمة الأشكال الهندسـية المتداخِلـة بتعدديـة لونيـة؛ كتنـوع لـوني ضـمن الكتلـة الواحـدة، حيـث الاقتراب ونظام اللوحة المرسومة من خلال تفعيل النظام الشكلي للخطوط والألوان والمربعـات والمثلثـات التي ساعدت على تكوين المعنَى البصري وفق رؤية فنية متفردة.

تحليل المعنى:

إن هذه التعددية الهندسية كانت استعارة متوافِقة عـلى نحـوٍ جـاء التكـوين بتجريديـة عاليـة وبتفعيـل الخزاف لتجريبيَّتِه؛ كَوْنه يبحث عن إيقاعات جديدة، يهتدي خلالها لعلاقات جمالية، تَجِـدُ مُجاوراتهـا وفنـون التشكيل الأخرى «فن الرسم على نحو خاص»، ونرى أنَّ السطح الخارجي ابتعدَ عـن الأعـماق البنائيـة في صياغة بنية التشكيل السطحية الظاهرية، وتصاعُد مفهوم التنوُّع السطحي للتصميم التزيينـي، عـلاوةً عـلى التنوُّع اللوني للتكوين، ومن خلال تحليل العمل ومعانيه الداخلية الضمنية المرتكـزة عـلى القـيم والجوانـب والعناصر التي يقوم عليها العمل الفني، والخارجية التي تقوم عـلى القـيم والمقومـات الخارجيـة والـسياق الفني والنظريات نجد أَنَّهُ يَحمل سِمات وخصائص التجريدية التعبيرية، وبذلك نُلاحظ أَثَر الحركات الفنيـة المعاصِرة على التشكيلات الخزفية، وبذلك تتحقق أهداف البحث.



ب- الجداريات:



شكل (٤٧)

اسم الفنان: وسام الحداد (العراق)

جدارية خزفية. التاريخ:٢٠٠٦

الموقع :

http://www.iraqiartist.com/iraqiartist/Archive/wisam_alhaddad/wisam_121.jpg





التحليل الوصفي:

جدارية خزفية، مصنوعة من الخزف الحجري، أبعادها ٢١٠×١٢٠ سم تقريباً. يبدو العمل الخزفي وكأنه بناءات جدارية مُنسجِمة ومُتناغِمة، بتقشُّف وزهد لوني، تتضح من خلاله العلاقة الداخلية مع الشكل الخارجي المطعم بكتابات قرآنية -تارةً-، وأبيات شعرية -تارة أخرى-، يُعطيها شكلاً غير تقليدي، تَنساب جوانبه الخارجية، فيُعطي تصوُّراً بأنها لا تنتهي عند حد معيَّن، وبتتابُعٍ لا ينتهي لمجموعة خطوط عريضة غنيَّة بالاستنباطات والرؤى ، والجدارية مقسَّمة إلى أجزاء غير منتظمة وغير مزججة إلَّا في بعض الأجزاء التي طُلِيَتْ باللون الأخضر (اللامع والمطفي) والبني، الناتج من استخدام أكسيد الحديد .

التحليل الشكلي:

اعتمد الفنان في معالجة سطح الجدارية على أسلوب التنوُّع في استخدام تقنية الغائر والبارز والمحزوز والمحفور؛ لإبراز المفرَدات التشكيلية للجدارية، والتي تعكس الحياة الشعبية العراقية، والتي تمثَّلت في الرموز الزخرفية التي استندَت على الأشكال والخطوط الهندسية البسيطة بجانب أشكال المباني التراثية القديمة والنخيل وقباب المساجد .

ومعالجة الفنان للمساحات تُوحي بإيهام بالعمق، فيهدف إلى تكوين تجانس عضوي بين العناصر التي تشكِّل الكتلة، والتى تتعاضد وتتفاعل بين الأجزاء، وإلى إبراز النص الكتابي.

لِذا؛ نجد أنَّ الخطوط والمساحات تتعزَّز بالتوافق بين التكوين وبين توظيف اللون؛ ليؤكِّد كلٌّ منهم الأخَر في هذه الجداريات الفخارية.

وسعى الفنان إلى إيجاد معالم تعبيرية تتخطَّى صيغ السيراميك التقليدية، تتخلَّلُه انسيابات وانحناءات مُبسَّطة ومُختزَلة تتَّسِمُ بالهدوء والمرونة، وهو يَعمَدُ إلى تقابُل المساحات المقطَّعة التي تُحدِّد سمات الشكل الكلِّي، مُكتشفاً إمكانية معالَجة القطعة الخزفية ومداها التشكيلي.

واستطاع الفنان أنْ يتوصَّل إلى هذا المدى الفضائي في عمله الفني، وخاصة أعماله الجدارية، التي لا يتم بناءَها -فقط- عن طريق التجربة الحسية مع مادة الطين وحسب، بل عن طريق التفسير الذهني للقيمة التشكيلية لفضاءات العمل، التي نلتمس من خلالها الإحساس بالأرض البدوية والبيئة الفطرية والاستقرار والنماء.

نجد في هذه الجدارية الخزفية ذات السمات المعاصِرة قدرة الفنان في إيجاد تآلفٍ بين ما هو مادي، وما هو روحي، وما هو تراثي، وما هو معاصِر في بناءاته؛ مِن أجل مُحاكاة تراثِه، ولكن بلغةٍ جديدةٍ، مُعاصِرة

وبمدلول لَفظِي مقروء بحس إسلامي مُنمَّق؛ فهو يوجد صحوة جديدة، تتناسَب وتتوازن مع الوحدة الخزفية الكلية بهيأتها وألوانها العربية، التي تميل إلى اللون البني والأخضر، وتدرُّجاته حتى يُصبح كلٌّ من اللون والشكل يُغذِّي العُمق التشكيلي بمدلولات تعبيرية ولفضية .

تحليل المعنى:

في عَمَلِهِ الخزفي الذي ينطلِق به من عمق التاريخ ولا ينتهي به عند حدود الحاضر، يُقدِّمُ مَزيجاً من الاتجاهات والمدارس الفنية، يَستحضِر من خلالها عدداً من الأساليب، دون أنْ يَغلب أحدُها على الآخَر، بل يَدمِج بعضها ببعض لِتَتكامل فيما بينها؛ فَهَمُّهُ تأكيد شرقيّته وانتمائه للتراث والحداثة في آنٍ واحد، فهو يترك لنفسه حرية التنقل بين الرمزية والانطباعية والتعبيرية، ويُعرِّجُ كثيراً على التكعيب، كأنه بذلك يحاول أنْ يُوسِّع دائرة فنه، ويهدم الفواصل داخل وحدة العمل؛ ويتم كل ذلك بسيطرة مهذبة وواعية، باختيار الألوان من جهة، لِتَتجاوَر عناصره التشكيلية وأيقوناته البصرية الأسطورية، باعتبار أعماله مُدوّنات بصرية معاصِرة، تحمل في تضاعيفها مجموعة من المحاور المُشترَكة بين الإرث الثقافي والفعل المعاصِر في الذاكرة الفنية.

ويوضح (معلا،٢٠٠٧) أن «الفنان قد أكَّد من خلال استخدامه رموز التكوينات المقطعية لأسطورة جلجامش[٢] مُحاوِلاً استنهاض ميثولوجيا جمالية، تَستوعب في حرفتها وصَنعتِها النص الأسطوري بقدرة وتميُّز.

وأن الفنان يُحاول أن يخفي ملامح المباشر في قراءاته الطينية فإنه يؤكِّد على الأثر الدلالي لمفاهيم الرموز السحرية، من خلال مرجعياتها ودلالاتها، ليس في الأسطورة وحسب، وإنما في الواقع المُعاش الذي يُنظَر إليه بعين شِعرية؛ لإعلاء صوت المأساة، والبحث عن حلول مفتوحة على التقلبات التي يواجهها الإنسان، باعتبار الكون كُتلة واحدة مُجزَّأة إلى قِطَع، تتداخل بحيوية لتؤلِّف مَشهداً زمنيًّا، يتجاوز الحكاية ومكانها، ويمضي خارج حكاية الموت والخلود لِيَبقَى أثر الأسطورة هو المسيطر على ملامح قطعتِهِ الخزفية التي تُحرِّك مُتلقِّيها خارج واقعها الداخلي ومُكوِّنها الصوري الأساسي».(د.ص)

وتضيف الباحثة ان الفنان استطاع بناء لغة بصرية إيحائية تسردها القطع المتداخِلة التي تتكامل أحياناً، وتتداخل أحياناً، وتتصادم أحياناً أخرى، لِتَبنِي إطاراً عامًّا لمشهد يَتجاوَز حدود اتساعه وقدسية الأسطورة وصفات أو ملامح أبطالها، لِيَبْقَى في فضاء ظلالها ومنهج رؤيتها، وتجدد مفاهيمها التي صاغها الفنان برؤية تشكيلية جمالية تتلخَّص في كَونِها رسالة تراثية إلى الأصالة والارتباط بالجذور والانتماء للأرض.

---

(٢) **جلجامش**: هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على ١٢ لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام ١٨٥٣ م، وتتحدث عن جلجامش خامس ملوك أورك، ويعتبر شخصية أسطورية . موسوعة المورد، منير البعلبكي، ١٩٩١ م.

ج- المجسَّمات:



شكل(٤٨)

اسم الفنان: Mike Lemke (الولايات المتحدة)

العمل: مجسم خزفي (مزهرية). التاريخ: ٢٠٠٠

الموقع:

www.artglass-pottery.com/lemke-pottery-large-inch-raku-handled-vessel-p-2741.html





التحليل الوصفي:

ذكر الفنان (**Mike Lemke**) انه استخدَم في العمل (مزهرية) خامة الطين بقياسات ٤٠×٢٢ سم، وطبَّق تقنية الراكو بألوان قزحية زاهية نحاسية، تتداخل فيها الخطوط الذهبية، وتتشكَّل معها مساحات لونية نحاسية محمرَّة وبنفسجيَّة وزرقاء، في تقاطُعات تَظْهَر كمَسْحَة هندسية، وتداخلات طبقها على السطح، وفي أعلى التكوين مقابض معدنية بألوان رمادية وزرقاء مُعَتَّقة. (د.ص)

ونرى أن العمل اصطبغ بأسلوب الفنان الفريد، الذي تعامَلَ مع التيارات الحديثة، دون أن يُلغِي لغته اللونية وفلسفته الخاصة، والذي سار وفق منهجية أدائية؛ حيث اعتمدَ اللون وسيلةً للتعبير وإبراز الشحنات اللامرئية في العمل من خلال التصادمات للبقع اللونية، التي يتداخل بعضها ببعض بتوافق وانسجام، فرَبَطَ بين الانطباع البصري والبعد النفسي، وعَكَسَ حياة اللون وروحانيته في هيئة تُمَثِّل التجسيد التكويني، وصورته الواقعية تَصَدَّرَت فيه (العلامة) في مقدمة العمل الخزفي، وتُجسِّدُه بوضوح مُدرَكات الفنان؛ حيث أنَّ العمل يحمل سمات المُجاوَرة من النحت الخزفي ويتداخل مع مفردة الطبيعية المتكوِّنة، وكأنه أحد مستخرجات الأرض بفعل عوامل البيئة.

التحليل الشكلي:

جَسَّدَ الشكل في العمل الخزفي بفعاليات الدلالة اللونية والكشف عن علاقة العلامة الرمز، والذي يعنى بعلاقة العلامة بالواقع أو فاعلية العلامة ووظائفها في العمل الخزفي.

وينطلق الخزاف في آلية التشكيل العامودي حيث يكون موفقاً بين البناء وخامة الطين والأكاسيد اللونية.

هذا التجاوُر ما بين المحسوس والمدرَك هو تنوُّع في أنماط العلاقات، التي تربط الدلالة والمدلول بعمل أعطى فرضيات منطقية تَداخُل التجريد فيها وتَداعِي مفهوم المحاكاة لتكتمِل القيمة الفنية في علاقةٍ قائمة ومتوافِقة نوعاً ما ومفهومي التجاوُر والتداخل في الخزف.

ونَرَى أنَّ الفنان استخدم التنوُّع في الملمَس المعبِّر عن الحركة، ويَظهر ذلك على سطح العمل وفي المقابض ذات التحزيز الغائر والبارز، واستخدم الخط في تبادُل وتفاعل حركي مُستمرّ ذي اتجاهات متنوعة، وأنَّ اللون -هنا- هو اللغة الرمزية التي تضمن بالدلالات و الإشارات، التي تبرز طابعاً تجريديًّا، ويُعتبَر عدم انتظام المساحات المتمثِّلة في البقع اللونية إحدى السِّمات الحيوية لهذا العمل، والتي تنتظم في مساحات هندسية مُنحنية أو مستقيمة يحدث متعة للمتلقِّي ويدفع للتأمل المَشُوب بالسكينة والهدوء، وهنا تَكْمُن أهم وظائف الفن المعاصِر فهو يُشرِك المتلقِّي معه في الجو العام للعمل.

تحليل المعنى:

مِن خلال استعراض النتاج التشكيلي للفنان نجد أنه تأثَّر بالتيارات المعاصِرة والتي مَثَّلَت مُعظَم الملامح الجمالية والتقنية والرؤى الفنية الموجودة بهذه الأعمال الخزفية المعاصرة.

فالشكل الخزفي يُحقِّق نوعاً من الاستقرار وفق مستوى نظام من الشكل المتداول، وحيث يتم تجاور الشكل المتداول في سكونية العمل إلى حركية تداخل الأسلوب، حيث بَدَأَ العمل يتخلَّص من سقوط جموح الشكل (هذا الذي سيده الشكلانيون الروس)، وربطوا مفاهيم فنية، ووَجَدُوا هذا المفهوم يَتجلَّى عبر ترقية التقنيات التي تَنطوي عليها بنية الخطاب البصري المؤسّس على هيكليّة العمل، حيث سطح الدائرة المحدَّد بمساندَة كُتلَة حيوية، يتخلَّلها في الأعلى شكل دائري، يبدو لي أنَّ هذا التجاوُر في العمل يتَّجه إلى الأسلوبية، وفق الحس والإدراك، ليتم تشخيص المعنى عن طريق مُجاوَرَة العناصر التي تُشكِّل مفاتيح قراءة العمل والتي نجزم مِن خلالها امتلاك الفنان للإمكانيات والوسائل الكافية، لإجادة التعامل مع هذه اللغة الحديثة والتي استطاع من خلالها استيعاب مفردات الفن، وأنْ يجد فيه ذاته التي شعرنا بجموحها داخل كثير من تكويناته، هذا الاستدعاء للمعنى الدلالي هو تَبَلْوُر ضمن مجموعة الأهداف التي تتماشَى مع البحث.



د- الشرائح خزفية:



شكل(٤٩)

اسم الفنان: مارجي هوتو (اسبانيا)

العمل: تكوين خزفي من مجموعة من الشرائح المتعددة.

التاريخ:٢٠٠٥

الموقع : www.bobconnelly.com/hughto/revelations.html





التحليل الوصفي:

أشارت الفنانة (**مارجي هوتو**) أن الجدارية الخزفية مصنوعة من الخزف الحجري (stone waer)، مُكوَّنة من مجموعة من الشرائح الخزفية، تمَّ الجَمْع بينها بطريقة تراكبية، وتَم حرقها عند ١٢٠٠م°، أبعادها ٧٦ سم × ١٠٦سم تقريباً (د.ص)، استخدَم فيها الفنان أسلوب التنوُّع في ملامس مستويات السطح؛ حيث تكوَّنت هيئة مُربَّعة ذات إطار مفتوح قُسِّم إلى مجموعة من المسطحات المتراكبة، تَنوَّعت ملامس أسطحها بين الناعم المستوي والمُنثني والخشن، وقد طُليت الجدارية بطلاء زجاجي، يَغلب عليه اللون الأحمر والبرتقالي والذهبي، بجانب اللون الأزرق والأخضر، حيث ساعدَت الألوان على إظهار صفات ملمسية مُميَّزة للمساحات الخزفية كملمس الأخشاب والأقمشة والأوراق بجانب الأغصان النباتية .

التحليل الشكلي:

وقد ذكرت (منال الصالح،٢٠١٠) أن الفنانة استخدَمت في معالجة سطح الجدارية عدة أساليب تشكيلية تنوَّعَت ما بين التشكيل بالشريحة في اتجاه تركيبي وتعبيري للإشارة إلى خامات لها صفات الصلابة والجمود؛ كالأخشاب بملمس لحاء الأشجار، وأُخرى لها صفة الطيّ والتشكيل السهل؛ كالأوراق ذات الملمس الناعم، وثالثة كالأقمشة الوبرية ذات الملمس الوبري الخشن، بجانب التوتر السطحي الذي أشارت إليه الفنانة بملمس أغصان وأوراق النبات.

وقَد جمعت أساليب معالجات الجدارية أنماطاً متنوِّعة للتركيبات المجسَّمة والمُسطَّحة في تكوين اعتمد على التشكيل من خلال الإيحاء بالملمس الذي ساعد على تأكيد مجموعة الطلاءات الزجاجية المُستخدَمة، ليبدو التكوين وكأنَّه مجموعة متراكبة من الخامات ذات الملامس المتنوعة .(ص٢٨١)

اعتمدَت المفرَدات التشكيلية المستخدمة في تكوين العمل الخزفي على العلاقات التركيبية في مُستويات متباينة تعكِس الإيحاء بمجموعة من الملامِس تنوَّعت بين مَلمس الخشب والورق والحجر والأقمشة، إلى جانب ملمس النبات، في ترابُط متناسق، ساعدَت الألوان المُستخدَمة على تماسُكِهِ، وإضفاء الإيقاع والوحدة على التكوين.

وتأتي القيم الجمالية للتكوين الخزفي من خلال التضادّ الحاصل في الاتجاهات للمفردات التشكيلية الموضوعة على هيئة مستطيلات في اتجاهات أفقية ورأسية متباينة الارتفاعات، والأشكال الاسطوانية التي تتوسَّط أعلى التكوين؛ لتزيد من الحركة المركزية لِبُؤرة التكوين الخزفي، حيث تَجمع صفات ملمسية مختلِفة تتقابَل وتتباعد في التأثير البصري.

وقد استخدمت الفنانة مجموعة من الألوان الحارة التي ساعدَت على تَنامي الحركة الإيقاعية للتكوين والانسجام بين عناصرِه التشكيلية الجمالية .

وتشير (منال الصالح،٢٠١٠) أن «حدود رؤية ملامس الأسطح في الجدارية الخزفية لا تقتصر على الملامس الفعلية، بل تتعدَّى ذلك إلى ما يُعرف بـ«الملمس البصري»؛ أي: الخصائص الضوئية التي تكتسبُها الأسطح، نتيجةً لتنظيم النقاط أو الخطوط أو العلاقات التشكيلية من حيث التجاور والتراكب، والتقاطع، والتداخل، وغيرها من العلاقات، حيث تؤدي تنظيم تلك العناصر بكيفيات وكثافات مُختلِفة إلى تَغيُّر الخصائص الضوئية للسطح من زاوية رؤية وإدراك العمل الفني».(ص ٢٨٢)

وتقترب الفنانة من أسلوب (المونوكروم) الذي يَعتمد على درجات عديدة للَّون الواحد، حيث يُلاحَظ ميلها إلى إضفاء الألوان المتفرِّعة من الأحمر والبني.

تحليل المعنى:

يَتَجَلَّى لنا الفكر التجريبي المتنوِّع للفنانة المعاصرة الذي عَبَّرَت عنه في مُخرَجات جمالية لها قيم فنية، والتي ساعدَت في إظهارها التقنيات الغير تقليدية والتوليف بين الخامات إلى جانب الاستعانة بمفاهيم الفنون الحديثة، والتي عكست من خلالها السمات التشكيلية للأعمال الخزفية المعاصِرة، وما تَعكِسُه من جوانب تشكيلية وتعبيرية، تسعى الفنانة إلى عرضها على المُتلقِّي بعدة طرق؛ لتعكس فلسفة فكرية وفنية تتَمَحْوَر في إظهار جوانب جمالية وتعبيرية وتأصيل تراث بيئي أو الإشارة إلى حدث له تأثيرٌ إيجابي على ثقافة المجتمع وتذوُّقه، وهذا ما يُؤكِّد التفاعُل بين مضمون الجدارية الفِكري والتقني ودَوْر العوامل الخارجية البيئية.



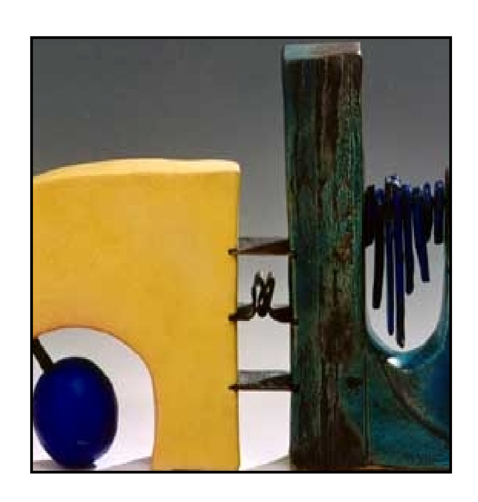
هـ- التكوين الحر الغير مُنتظم :



شكل(٥٠)

اسم الفنان: علي العوض (الكويت). اسم العمل: رجل وامرأة؛ من الأعمال التركيبية الحرة التكوين والغير منتظمه، وهو توليف خزفي جمع فيه الفنان بين خامة الخزف والمعدن.

الموقع: **http://aliart.tripod.com**





التحليل الوصفي:

يوضح (العوض،د.ت) أن هذا العمل تكوين خزفي حُرّ غير محدّد الهيئة الخارجية، مُركَّب من كتلتَيْن أبعادها ٦٥×٣٥سم، وكأنها كتلة سالبة وموجبة، يجمع بينهما رابط معدني مُحْكَم. (د.ص)

يتضحُ من خلال عَنْوَنَة العمل أنَّ الفنان يبحث عن القضايا الاجتماعية، والتي يُعَبِّر عنها بطرح مُبتكَر، اعتمدَ فيه على تقنيات وحرفيات عالية، نَفَّذ منها تقنية (الراكو) [٣] * في عمل وآلَفَ فيه بين الخزف والحديد.

فعند تأمُّل هذا العمل نجد أنَّ الفنان يبحث عن أشكال جديدة من الرؤية البصرية، التي تُحقِّق لخزفياته فرصة الانطلاق نحو مساحة أوسع من الحس الإنساني في تكامُله العصري، عندما تمتزج الحضارات، وتتقارب الأفكار التي تبحث عن صيغة واحدة للتفاهم بين الشعوب، وتتقارب المسافات حتى تكاد (الأزمنة) تنصهر في زمن واحد، واللحظة تبدو كلمح البصر، يجمع قُطْبَي الأرض الذي ينطلق من المادة كقيمة تشكيلية أساسية في التكوين، ويُقدِّم تكوينات جريئة تنتمي بكل أبعادها إلى الحداثة من خلال صياغة فنية مبتكرة.

التحليل الشكلي:

يُركِّز الفنان جُلّ اهتمامه على إبراز الحدود الخارجية للكتلة، مُستفيداً من إدخال خامة الحديد المتمثِّلة في (الأسياخ) التي يَستخدمها في تجميع بعض أجزاء ومُكوِّنات العمل، مُستعيناً بمجموعة ألوانه الخاصة للتقريب بين خصائص خامة الحديد وكُتَلِه الخزفية وأجزائها، وقد نَجَحَ هذا الدمج التركيبي واللوني (المُطفأ)، بتضاد لوني بين الأزرق وبرودته وهدوئه، وبين اشتعال الأصفر في إيجاد بيئة متجانِسة، تحتوي الخامتين معاً في مساحة واحدة، ممّا ساعد على إيجاد صورة بصرية مُبتكَرة لأشكالٍ ذات بُعد جمالي يمتلك خصوصيته المعاصِرة.

اعتمدَ الفنان في معالجة سطح العمل على أسلوب التنوُّع في استخدام مفهوم تقنية التوليف، وتقنية الغائر، والبارز، والمحزوز، والمحفور، فجمَع بين الخطوط المنحنية الليِّنة والخط المستقيم؛ لإبراز المفردات التشكيلية.

---

(٣) **الراكو** : هي تقنية تطبق على سطح العمل الخزفي وتقوم على الاختزال خارج الفرن، نشأت في كوريا وطَوّرَها اليابانيين، وتَحدُثْ جَرّاء اختزال الأكسجين نتيجة إلقاء مواد عضوية أثناء عملية الحريق والتي تثير دخاناً كثيفاً يعمل في الاختزال لإعطاء تأثيرات لونية على السطح.

كذلك استطاع إيجاد صورة جمالية جديدة للقطعة الخزفية في شكلها العام المتناغم مع محيطها الفراغـي، وملمس سطوحها، ورَوْنَقها اللـوني، مُـضيفاً إلى هـذه المـادة في بعـض الأحيـان مـادة الحديـد عـلى شـكل (أسياخ)؛ لربط القطع الخزفية في تكوين واحد، مُستفيداً من الطلاءات الخاصة المحتوية على أكاسيد معدنية (مطفأة) لها إحساس مقارب لخامة الحديد.

ويُمثل عنصر الفراغ عاملاً مهمًّا في صياغاته (التشكيلية) لجسم العمـل، وتـأتي أهميتهـا مماثلـة لملامـس السطوح المتنوِّعة التـي يـستخدمها، بالإضـافة إلى مجموعتـه اللونيـة المميَّـزة المـستخدَمة في الطـلاء، وهـذه الفراغات نتاج حتمي للحركة (الديناميكية) النَّشِطة لمكوِّنات القطعة الفنيـة، حتـى تكـاد هـذه (المكونـات التركيبية) العديدة والمرتبة بخصوصية أن تَوجد إحساساً بحركتها الـلَّا نهائيـة في مُحيط الكتلـة، أو ضـمن مساحة التكوين من دون أنْ يؤثر ذلك على التكامُل والتناغُم بين الكتلة والفراغ المُحيط والذي يُمثِّل عُنصراً مُهمًّا في تكوين الصفة التشريحية للعمل المُنجَز في صياغات أفكار الفنان الإبداعية.

ومِن خلال هذا العمل يُركِّز الفنان على الأشكال الخزفية المنحوتـة ذات الامتـداد البـصـر ي الأفقـي، والاستفادة من الفراغ كعنصر بصري للعمل عمد إلى تشكيله بصورة تركيبيَّة، تخـدم أجزاؤهـا قِيَمَـهُ الفنيـة والتجريبية في احتواء المفرَدات ضمن فكرة العمل الفني.

عندما نتحدَّث عن هذه العناصر التي تمسّ روح التكوين، وتستجلي خواصّه البصرية بكثير من العنايـة والحرفة، وتتلمس ثنايا السطوح التي تُعالجها خزفيًّا، حتى لَتكـاد تَتَّفِـق وصـياغتها الأصـلية ذات الملمـس الطَّيِّع الناعم والخشن، أو الإحساس المعدني البارد.

ويوضح (خزعـل،٢٠٠٣) أن الفنـان قـد حـاول إيجـاد صـيغة خاصـة بـه، تَحتـوي تجربتـه الفنيـة في الاستغلال الأمثل لمفهوم الخامة، وتشكيل نمط بصري متفرد، يعتمد على الاستفادة من قدرات الطينة عـلى التشكُّل والانسجام مع محيط (الفراغ)؛ لِـمَا لهذا الأخير من أهمية في إبراز تقاطيع وتفاصـيل الكتلـة، وكونـه مُكوِّناً طبيعيًّا يُساهم بفعالية في إبراز العُمق البصري لإطار الصورة البصرية التي تربط عين المُشاهِد بكتلـة العمل، كذلك تسخير المواد الصياغية والأكاسيد والقليـزات وتقنيـات الحـرق المختلِفـة بـشكل مـدروس ومُقنَّن، للإفادة منها في دعم مفهوم القيم الجمالية، وما يمازجها مِـن قـيم فكريـة وفلـسفية، تَـسعَى لتأكيـد صورتها الحداثية، ودورها الإبداعي المتميِّز ضمن مساحة تشكيلية .(د.ص)



تحليل المعنى:

ويضيف (خزعل،٢٠٠٣) إنَّ مفهوم البناء الفكري وما يحمله من مضامين ومعاني في صياغات الفنـان الخزفية الحديثة والذي اعتمد في مُخْرَجاته الفنية على عدة عناصر؛ منها: استكشاف المحيط البيئي المحلي، والاستفادة من خصائصه، ومكوناته الطبيعية، والتراثية، والجغرافية، بل وتجاوز البحث في هذا المحيط البيئي إلى المحيط الشخصي ، الأكثر الْتِصاقاً بالفنان وبحياته، وحركته اليومية، وهذا ما أضفى على التعامُل كثيراً من السلاسة، على صعيد الربط بين مُكوِّنات العمل الفنية، ومحيطها البصري والعاطفي ، والذي من خلاله حافظ الفنان على خصوصية فكرية وفلسفية ذات نسيج مترابط وقوي، مَبْنِي على بحث فني وتقني وإنساني، شَكَّل الإطار العام لأسلوبه وحدد وجهة نَظَرِه في طروحاته الفنية، وصبغها بروح ذات منهج فلسفي وفني، كَشَفَ من خلاله هذا السلوك المتفتِّح في معالجة الخامة، والرغبة المؤكدة في إيجاد صورة بصرية جديدة ذات بُعد فني، وفكري، مبني على قيم جمالية، تُواكِب المتغيّرات الفنية العالمية المتسارِعة، في التجديد والتحديث. (د.ص)

كل هذا أعطى فن الخزف المعاصِر هذه الروح المتجددة في الطرح، وشَكَّل إطاره العام، وصورته العصرية العاكسة لهذه (الخصوصية) المتفرِّدة والمميَّزة ذات الأبعاد النمطية، وقد شَكَّلَت مفاهيمَها بهذه السرعة القياسية الطفرةُ التقنية في الاتصال البصري والإنساني بين الثقافات المختلفة.

ونَلتمِس اهتمامات الفنان المتنامية بدراسة الدلالات البصرية والتراثية في بيئته المحيطة، مستمدًّا أفكاره ومجموعات تجاربه الفنية من البيئة عن طريق إستحضار رموزها وصورها والتي خَصَّها بالمساحة الأكبر من حيث السرد البصري لمكونات قِطَعِهِ الخزفية، التي خرج بها عن الصياغة التقليدية للآنية الخزفية، إلَّا أنه لم يقف ضمن دائرة النمطية الحرفية في إنتاج هذه الأعمال، بل تَعدَّى حدود هذه الدائرة إلى إبداع تشكيلات مميَّزة، لعب مفهوم الاختزال ومفهوم التوليف في تشكيلها دَوراً مُهِـمًّا، وصَبَغَها بِسِمَتِهِ الشخصية الفنية، وهذا ما أعطاها صورتها الخاصة المرتبِطة به، وهو مِن الفنانين ذوي الرؤية المتفتحة والمتطلعة نحو التطوُّر والتجديد، وتقبُّل أنماط الحوار الفني التجريبي في مجال استخدام مفهوم تقنية المادة، وتفهُّم حتمية البحث عن حلول بصرية جديدة لشكل التجربة الخزفية التقليدية، وهذا من أهم ما نادت به فنون الحداثة والذي يتوافق مع أهداف هذا البحث.



المحور الثاني: عناصر التكوين في العمل:

أ- الفراغ:



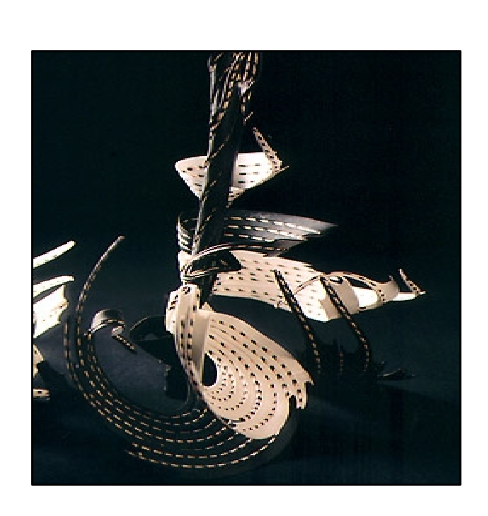
شكل (٥١)

اسم الفنان: Paula Bastiaansen (هولندا)

العمل: تكوين خزفي غير منتظم. تاريخ العمل: ٢٠٠٤

الموقع : http://members.home.nl/p.bastiaan/projects/projects.html





التحليل الوصفي:

عمل خزفي ذو تركيب ثنائي اسْتَنَدَ الفنان فيه على خاصية الدائرة اللولبية جاورَه بالأشكال المُقوَّسة، التي وَلَّدَتْهَا الخطوط المنحنية، فَضلاً عن القطع في درجة إشعاع اللون بتضادَّاته البيضاء والسوداء، وقيمته بين جهتي الخط المستقيم، ممَّا أدى إلى بروز تجسيم وتجزئة واضحة جدًّا في أقسام و بنائيات معالم هذا العمل.

وعند وَصْف هذا العمل نجد أن العلاقة مُهِمَّة بين بنية الشكل والتعبير؛ أي: عناصر الشكل كالخط واللون والمساحة والحجم وغيرها، وقيمة الشكل التعبيرية تَبرُز من خلال مفهوم المادة الخام، التي هي جزء من العملية التعبيرية.

إن المادة الأولية للفنان الخزاف هي مادة الطين، وهي وسائط حسية، وهي لغة مخاطبة الجمهور، وهي وسيلة الاتصال التي تُمِلي على الفنان شروطها، وتتحكَّم في حريته وإمكاناته التعبيرية، وقد يمتلك الوسيط المادي خصائص جمالية وإمكانات تعبيرية، تُلهِم الفنان، وتقود انفعالاته، وقد تسمح الخامة الطبيعية بتعبير أكثر تلقائية؛ فالمادة الخام تُثير خيال الفنان، وهو يمنحها قيمة تعبيرية.

وقد وَضَع الفنان الخزاف في عمله -هذا- صياغة جديدة للعلاقة بين الفن والمادة الخام؛ وذلك لكي يجعل من مفهوم المادة الأولية أداة تعبير، عندما تُضاف إلى خواصِّها الفعلية علاقة صانعها بها، والناظر إليها.

ونَجِدُ أنَّ الفنان في هذا العمل استخدَم وسائل تعبيرية، خطوطاً وأشكالاً، نوراً وظلمة، وألواناً، بحيث استطاع أن يُحقِّق بهذه الوسائل وباستخدام نِسَبٍ جيدة بين العلاقات المكونة لهذا العمل توزيعاً جيداً للتناقضات الملونة، وأنْ يَوجد عالَماً ينبض بالحياة، وتم توظيف هذه الوسائل المستخدَمة بحسب المقاييس كوسائل تعبير يَنبثِقُ بالنهاية من خلالها العمل الفني .

التحليل الشكلي:

وترى الباحثة أن هذا العمل الفني الخزفي يرتكز على نظم تصميم البنية الشكلية للَّون بالإضافة إلى تركيب ثنائي، استخدَمَ فيه الفنان أسلوب التنوُّع في مفهوم حركة مستويات السطح، واستخدم -أيضاً- أسلوب التشكيل بالشريحة في اتجاه تركيبي، واستخدم التعبير كقُوَّة مفهومية تفرض تأسيساً علاقتها بالشكل التي اعتمدَت التزاوج الشكلي التجريدي والعضوي والمساحات اللونية والخطوط المنحنية اللولبية، والتي تُحقِّق مفهوم البناء التشكيلي في العمل الفني حيث وَظَّفَ الشكل لخدمة التعبير، ولذا؛ فإنَّ مفهوم الإيحاء والرمز والخطوط والألوان والحركات تُوحي إلى مُكمِّلاتها خارج التشكيل الفني، فهي عملية

مُتَّصلة للتعبير.

نَجِدُ أنَّ الفنان مَفتونٌ بالحركة المستمرَّة في عمليات تركيب وبناء الطبقات الرقيقة -جِدًّا- في هذا العمل، والذي اعتمد فيه على تحقيق مفهوم الإيقاع والحركة على التكوين من خلال الخط اللولبي الممتد، والذي نشعُر معه بخِفَّةٍ ورشاقة الوزن، والذي أضفَى حيويةً وديناميكيةً وتنوُّعاً، وظهرَت جماليات النسب بما تحوي من عناصر كالخط واللون والحجم، وذلك من خلال ترتيب وتنظيم درجات واتجاهات هذه العناصر المكوِّنة للعمل الفني، بحيث تتكامَل في مُجمَلِها لِتُعْطِي تَناغُماً بين المساحات والخطوط المتنوِّعة.

وقد اعتمدَ بناء العمل في علاقاته التشكيلية على إرساء مفهوم الإيقاع الحركي من خلال توزيع الخطوط في مَحاوِر راسية ومائلة ومحورية متبايِنة الأحجام، ممَّا أضفى على التكوين الإيقاع والترابط والوحدة.

واستخدم الفنان تقنيات ساعدَت على ظهور الاتجاه التجريدي بِمَنْحى تعبيري خاص، يعكسها تداخُل أنظمة الأشكال العضوية بتعدُّدية لونية كتنوُّع متضاد ساعد على إيجاد المعنى البصري وفق رؤية فنية متفردة.

كذلك استخدم الفنان اسلوب التنوع في مستويات السطح وحركة العمل الفني،كذلك اعتمد الاساليب التشكيلية المتنوعة مابين التشكيل بالشريحة في اتجاه تركيبي، وتعبيري للاشارة الى صفات الخفة والمرونة والانطلاقة.

تحليل المعنى:

نجد هُنا أنَّ المضمون الشكلي في قواعده وأنظمتِه البنائية على تشييد مُترابط الأجزاء ساعدَ على إيجاد كيان العمل الفني من خلال ما يُسمَّى بالمنظومة التعبيرية، والتي تتألَّف من مجموعة عناصر ومكوِّنات، تُؤلِّف نظاماً شكليًّا، يَنقُل مستويات متعدِّدة من المفاهيم، مثل مفهوم الحركة والخِفَّة.

والمنظومة التعبيرية هي نظام أشكال ونظام معاني، ونظام بنائي هندسي كمصفوفات من الترابطات، وهي تجسيد للعلاقات في منظومة المعاني من خلال منظومة الأشكال، وذلك من خلال طبيعة العلاقة بين أجزاء المنظومة؛ أي: العناصر والمكونات.

وأشارت (إيلاف البصري،٢٠٠٨) أن الإبداع الفني يقترن في هـذا التركيـب بعلاقـة الـشكل بـالمعنى ودوره الفاعل في عملية التوصيل والإبلاغ في إدراك قيمة العمل،وفي إيصال المفهـوم الفكـري في بنيـة هـذا العمل الفني. (ص١٧)

وترى الباحثة أن العمل المُعبِّر يكون خاضعاً للربط بـين التعبـير والـشكل، فالقيمـة تـأتي مـن القـدرة التعبيرية، وحين يكون العمل مُعبِّراً يكون له دلالة أكبر مما يُوحي به مَنظرُه الحسـي والـشكلي؛ بمعنـى: أنَّ هناك مزجٌ في اتجاهاتٍ عِدَّة للتشكيل الخزفي، وهذا بَدَأ يتراءى بـصورة جليـة في الفنـون المعـاصِرة، ولهـذا؛ أوجد الخزاف من خلال عمله نوعاً من الموازنة بين العمل في معناه الداخلي ومعناه الخارجي، هـذا التحـول بَدَأ يُشَكِّلُ مؤشرات ضاغطة ألهمَت الخزافين –ولاسيَّما المعـاصِرين مـنهم– نظامـاً مُتحـوِّلاً ضـمن حركـة التشكيل المعاصِر، والتي تتماشَى وأهداف البحث.



ب- الحركة:

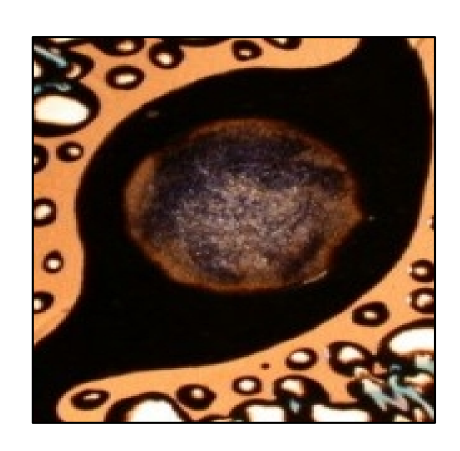


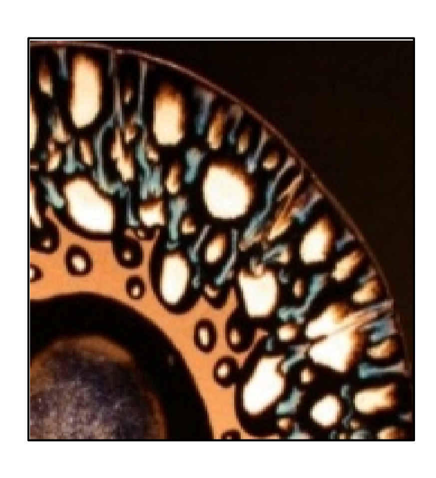
شكل (٥٢)

اسم الفنان : ديفيد ماكدونالد (أمريكا).

اسم العمل : **Convergence** ؛ طبق خزفي.

التاريخ:٢٠٠٢ الموقع :**http://limberlostpottery.com/home.htm**





التحليل الوصفي:

يوضح (ماكدونالد،٢٠٠٢) أن هذا العملُ الخزفي على هيئة طبق في شكل دائري قطرة ٢٥سم بطبيعة عضوية، تمّ حَرقُه عند درجة حرارة ١٢٥٠مْ، وتمّ تلوينه بالأكاسيد الملونة والطلاء الزجاجي الشفاف بحِسٍّ تصويري، نُدرك من خلاله الانعكاسات الضوئية لألوان الطلاءات الزجاجية التي تُضفي بعضاً من التعبيرات اللونية والتشكيلية لمضمون العمل.(د.ص)

ونجد هناك استعارة لبعض المضامين التي مَنَحَها الخزاف في أعمال سابقة من حيث الشكل العام الذي تندرج فيه الاستعارة التي تَتَمثَّل في عملية العلاقات المتشابهة، التي يَعمل فيها هذا المفهوم على إبراز سمات مَيَّزت هذا العمل ضِمن حالات الظاهرة التواصلية، حيث يعتمد إيصال المعنى بشكل غير مباشر.

التحليل الشكلي:

يوضح (العبيدي،ب.ت) أن هذا العمل يُعَدُّ استعارة لنظام شكلي من خلال صياغة البناء للشكل والتي حقَّقها الخزاف من خلال إبداعه في اللون الواحد الذي أعطَى العلاقة اللونية نوعاً من التجاوُر مع الخامة، والذي أعطى إشارة لأنْ يعكس نوعاً من الاستعارة الحرة للنمط التعبيري باتجاه التجريد -أيضاً-، وبما أنَّ الحداثة أخذَت معناها وموقعها في الفن المعاصر، وبذلك يتعالَى مفهوم الامتداد، ولكنْ إبراز فكرة التجارب الماضية لا يُمكن التخلِّي والانزياح عنها؛ لأنها جزء من الخطاب الحداثي . (د.ص)

وترى الباحثة أن الفنان اعتمد في معالجة السطح على أسلوب التنوُّع في الملامِس والنقطة التي تنوَّعت في أحجامها ومستوياتها، وتنوع ترتيباتها بين التقارب والتباعد والتكرار الدائري المتناظِر، وبين الخطوط العضوية، والتي نُدرك من خلالها الإحساس بالعمق الفراغي الناشئ عن الحركة الدائمة بين المفردات التشكيلية.

واستخدم الفنان أكاسيد وطلاءات زجاجية لونية فيها تبايُن بين الدرجات اللونية الفاتحة والغامقة التي طبقت على أرضية من الطين الحراري المحروق، بعدَ إحداث تأثيرات ملمسيَّة لبعض أجزاء السطح، والذي ساعد مع استخدام الأكاسيد الملوَّنة الموزَّعة في هيئة بؤرات لونية على إبراز مفهوم القيم الفنية؛ حيث يُعتبر استخدام اللون في الخزف من أهم العناصر الجمالية، لذلك؛ فإنَّ اللَّون هو الوسيط الجمالي الذي لا يَقِلُّ أهميةً عن الخامات الطينية عند الخزاف .

وسَعْي الفنان للإنشاء مفهوم الحوار الحركي بين مفردات التكوين استطاعَ من خلاله بث عُنصر الاتزان والإيقاع والانسجام؛ ليؤكد على ترابط العمل الفني وإيجاد مساحات جمالية، وأنَّ أعمالَه الخزفية كانت معالجة، وإجابةً لأحد أهداف البحث والتي دَوَّنها كنقطة حاسِمة افترقَت عنها الطرق .

تحليل المعنى:

وترى الباحثة أن الفنان قام بإسقاط العالَمِ في هندسية بصرية ذات طبيعة عضوية، وكأنها تَحكي لنا قصة خَلق الإنسان، وما تحمله من معاني نورانية، بحيث نرى عند التأمل في هذا العمل الخزفي أنَّ الفنان أبدع في رسم صورة حاضرة بمزج مُعطياتها بعُنصر الأرض الحاضر بالألوان الذهبية والترابية بدرجاتها المتعددة، والكتلة في مُنتصَف العمل تُشعِرُنا بالثبات أحياناً وأحياناً أخرى كأنها تَسبح في فضاء، ومن حولها هالة ومجموعة من الكواكب، وكأنها تَدُورُ في فلك بانتظام تارةً، وتارةً بفعل الجذب، وكأنها جُزيئات المادَّة، أو أجنحة الفراشات، أو بُقعاً نفطية على الماء، وجميعها كأنها لمحات تُرَى من خلال مجهر أو مكبر.

يستطيع المتلقِّي أن يَحسم رؤياه في تأويلات العمل كَوْن حالات وُرود المعنى بهذه الطريقة هي معروفة، تُقرِّر نوعاً من المعنَى المباشِر، ولكن؛ تبايُن القطع المتراتبة لم يفصل فضاء العمل، والفنان لديه مفاهيم مُستحدَثة، لا لِكَوْنِه يطرح أفكاراً جديدةً، وإنما يتعامل مع أعمالِه الخزفية تَعامُلاً حرفيًّا، إلَّا أنَّ المتلقي لا يصل حدود الفهم الأبعد إلا بعد اكتمال العمل، والقصد باكتمال العمل ليس فقط بالمفرَدات ولا البناء التركيبي، وإنَّما اكتمال المعنَى فترةَ مدار الخطاب الغير مباشر الذي ارتبط بشكل من أشكال التصميم، ويتَّضح في كثير من أعمال الفنان الخزفية والتوزيعات، مُتلاحمةً بشكل تنسيقي منظَّم، نستطيع أنْ نُدركَ مِن خلاله مدى تأثير الاتجاهات الفنية المعاصِرة والنظريات والمفاهيم ، ومنها مفهوم نظرية نقل الخبرة، حيثُ نجد في مقوِّمات العمل الخارجية ومعانيه الداخلية رسالةً، تَحمِلُ مضمون ورصيد من الخبرة المعرفية والإدراكية، والذي من خلاله نتذوَّق قِيَم ومعاني العمل الفني.



ج- الضوء:



شكل (٥٣)

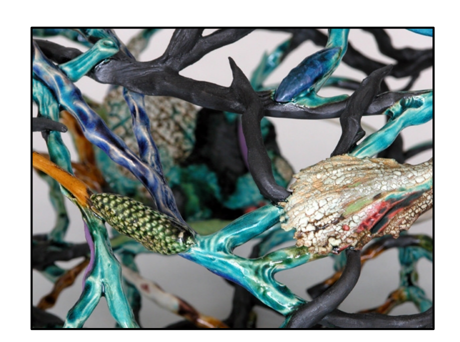
اسم الفنان: kareng underman (الولايات المتحدة الامريكية).

العمل: نحت خزفي. تاريخ العمل: ٢٠٠٧

الموقع : www.karengunderman.com







التحليل الوصفي:

يوضح الفنان (**underman**،٢٠٠٧) ان التكوين الخزفي ذو أبعاد ٤٥ × ٤٥ × ٣٠ سم، تَمَّ حَرْقُهُ في فرن كهربائي عند ١١٨٦مْ، عند وصف العمل الخزفي نجد أنَّهُ استثمار الطبيعة التصويرية لفن النحت المجسَّم، وتكوين الكتلة المتشابِكة على حَدٍّ سواء؛ إذْ دَمَجَ واستثمر اللون وتضاداته بالملمس البارز، وتضاداته بالملمس الصقيل، في عموم القطعة الخزفية، التي أوحى فيها إلى النزعة التجريدية في فنه بشكل عام.(د.ص)

وترى الباحثة أن تناول الخزاف بشَكل مُفرِط التنظيم الشكلي وتحوّله إلى صياغات تجريدية، كان قد أكدها في نماذج أعمال أخرى أخذَت نفس النمط؛ إذْ سَيَّدَ فيه عُنصر الفضاء الداخلي لعموم الكتلة الرئيسة للقطعة، والتي جاءت تجريداً لجسم تعبيري في نصفه الأعلى، كما أنَّه أكَّد على عنصر الخط الذي استحدثَهُ في موقع التشكيل لأعمال ثلاثية، والذي أَسَّسَ من خلاله فضاءات داخلية أفقية ودائرية داخلية، شدّت العلاقة العناصرية بفضائه الداخلي العام، ليؤكد حيوية الخط بنوعيه المنحني والمستقيم في هذه القطعة، ولتأكيد الصلة بين الجسم الرئيس وفضائه، وبين التكوينات الخطية للرأس.

عمل الفنان على تحقيق الصلة بينهما باستحداثه أشكالاً تهطل من أعلى الفضاء الداخلي للجسم؛ لِتُحَقِّق العلاقة البصرية بين المجموعة من العناصر الشكلية، ولتأكيد الفنان على أهمية خطوطه جَعَلَ كتل مدورة ملونة في بعض نهايات خطوطِه المستقيمة؛ لتحقيق مفهوم التوازن البصري، وإعطائها دَوراً وحيويةً أكبر فيما لو أبقى عليها مجرد خطوط، كما يتضح ذلك في الشكل أعلاه.

ويتجاوز كيفيات وصياغات التجريد لينطلق إلى التحوُّل في تنظيمه الشكلي من جديد؛ إذ يأتي نتاجُه في الشكل الثلاثي الذي يحمل كثيراً من السمات التجريدية، والذي عبَّر فيه بوَضْع خامة الطين الملوَّنة، وكأنها مجموعة أسلاك متشابكة، وظهور مفردات هذا التشابك أكثر ترابُطاً وتنوُّعاً.

ويؤكد(العبيدي،د،ت) ان الفنان هُنا قد حَايَث تجريده المبسط في منجزه ؛إذ جاءت بعض مناطقه و على وفق سياق تجريدي مُبَسَّط داخل حدود التنظيم الشكلي العام للقطعة، في حين اتخذت التجريدية موقعها وفعلها في تبسيط الشكل والخطوط و تشابك الألوان المختلِفة، «وتؤشر بنائية التكوين التشكيلي مستويتها رؤية الفكر الكامن في المفردة التشكيلية المتحولة وفق نظام يتفرع الى نظم عدة في الذائقة الجمالية والتي تضمن لغة خطاب جديدة».(ص٩٣)

وسعى الخزّاف إلى تأكيد هويته الفنية الخالصة في إنتاجه التركوازي اللون وقُدسيَّته وطقوسه، إذ جاء الشكل بصيغة أشكال الزهريات المفتوحة لِيُشَكِّلَ كتلة تركوازية هَيْمَنَت على المنجز، الذي اخترقه الفنان في

استحداثه تشابكات على كل سطوحه؛ لتنطلق منه ألوانٌ تركوازية -أيضاً-، ولكن بدرجة لونية أقل شدة، ثم يُلون بعض أو جزء من حافات الفوهة بلون أحمر سَعَى من خلاله إلى تحريك الجو العام لعموم المنجز الخزفي.

إنَّه التضادّ والتوافُق في اللون وفي التنظيم والنظام على حد سواء؛ فالشكل متوازي ذو هندسية منتظمة، ومن ثم التشابكات المُنبثِقة منها غير نظامية هندسية؛ إذ يؤكد الفنان مبدأ التضادات على أصعدة اللون والنظام والملمس.

ويأتي التحوُّل في الوصف لدى الخزاف ليأخذ منحى آخَر أكَّد فيه على وَعْي الفنان وحيويَّة العناصر الأساسية في تشكيله، فهو لم يُسيِّد عنصر الفضاء في هذه القطعة فحسب، بل ليؤكد وعيه وقصديته ذهب الى ذلك بتسمية عمله بـ(فضاء داخلي) أي: أنَّ الفنان -هُنا- يقصد إظهاره العلاقات الجمالية المتحقِّقة بِعَدَدٍ من العناصر الأساسية لموضوعِه من ضوء، وشكل، وفضاء، وملمس، ومادة، ولون، وخط.

إنَّهُ تَحَوُّل أساسي وجوهري، يتبلور في اعتماد الفنان للعلاقات الجمالية الشكلية من دون غيرها، من دون أن يَكترِث بالفكرة أو الموضوع أو المضمون، إنَّهُ الجمال المجرَّد الذي نادى به الفن المفاهيمي لِيُعَبِّرَ عن فكرة مجردة حصراً، إنَّهُ تَحَوُّلٌ في التنظيم وَوَصْفٌ للعمل عبر ذائقيته الجمالية المعاصِرة بشكل خاص، كما يبدو ذلك في الشكل أعلاه.

التحليل الشكلي:

وعند النظر في التنظيم الشكلي لدى الخزاف نرى أنه يحقِّق نتاجاً خزفيًّا قوامه الشكل الهندسي المنتظم في حالات، والغير منتظم حاد الخطوط والزوايا، مستوحياً هيئته العامة من شكل الخيمة، وإن جاءت صياغاته للتنظيم الشكلي أكثر هندسية ، فضلاً عن محاولة الخزاف استثمار أنماط لونية متعددة في القطعة الخزفية الواحدة.

فقد جاء في هذه العينة أنَّ الخزاف استخدَم مادة الزجاج الشفاف المُنتَج خارج حدود القطعة الخزفية، ليتم تعشيقه ومداخلته مع القطعة الخزفية، ليؤكد من جديد تنظيماً شكليًّا جديداً، لم يَعهَدْهُ الخزف من قبل، وفي هذا تحوُّلٌ كبير في التنظيم الشكلي لدى الخزاف، على أنَّ بعض أوجُه هذا التحوُّل استثمره الخزاف في إيجاد تضادات لونية وملمسية، تحققت بفعل خاماته المختلفة، من زجاج، وخزف وتضادات لونية متحقِّقة ما بين لون الخزف -هنا-؛ كالأصفر، والأبيض، والأزرق، التركوازي، وما بين اللون في الزجاج المظَلَّل أو المُعتَّم، وكذلك خروج ذلك الزجاج عن السطوح العامة لشكله التنظيمي الجديد؛ كما في الشكل أعلاه.

ليؤكد سعيه الحثيث على تأكيد تلك القيم والنظم الهندسية التي أكَّدها في الشكل الخزفي، ولكن جاء التنظيم الشكلي لديه –هنا– غير مكتمل، فالتنظيم الشكلي يُوحي بالهرم الناقص الذي سعى فيه الفنان إلى استثمار شَكل الهرم هندسيًّا من جهة، وجماليًّا من جهة أخرى حيث تجاوز جمود وانتظام الهرم من خلال كَسْرِهِ قاعدة الانتظام لذلك التنظيم الشكلي المعهود في الهرم، فضلاً عن صياغاته الجمالية للتنظيم الشكلي فيه حيث المعالم المعمارية التي حققها الفنان في عمليات التركيب لذلك التنظيم وتداخلاته، فقد حقق الفنان التنظيم الشكلي –هنا– من خلال تركيب عمله الفني في أكثر من قطعة مؤتلفة، ولكن هنا أشبه بالخيم المتقارِبة هرميًّا في البناء .

إنه تحوُّل جديد في التنظيم الشكلي، فضلاً عن أنَّ الخزاف –هنا– حاول تحقيق مفهوم التناغم من مجموعات تكوينات في تنظيم شكلي واحد، احتوى تنظيمه لتشابك الخطوط على دائرة في وسطه تميزَت عنه باللون والملمس وانتشار الخطوط غير المنتظمة، ثم تمركز هذا العمل نحو قاعدة عريضة ضَمَّت مجموعة خطوط جاءت على وفق سياق التضاد اللوني –أيضاً–، من دون أن يغفل الفنان اهتمامه باللون الأخضر ذا القدسية الخاصة في مثل هذه التكوينات وأجوائها الخطية كما في الشكل أعلاه.

وأكَّد الفنان على عنصر الإضاءة المتمثِّل بالضوء الصناعي في إخراج وعرض العمل الفني بطريقة جمالية تتأتى من خلالها مفاهيم قيم اللون والملمس والخط التي كونت بنائية هذا التشكيل الخزفي.

تحليل المعنى:

وترى الباحثة انه بالنظر إلى هذا العمل يتراءى أمامَنا تسجيلاً مرئيًّا من الصُّور النباتية، ودواخل الكائنات الحية، وكأنها مقاطع تشريحية غير مرئية للعين المجرَّدة، وكأنها دورة الموت والحياة للنباتات وجسم الإنسان، وتَنقُل لنا العلاقة بَيْنَهُ وبين العالم المادي بواسطة استخدام مجهر لاكتشاف ما تحت السطح من أشكال الحياة، من خلال توازن دقيق ينقل لنا القوة والضعف على حد سواء.

ويرى (العبيدي، د.ت) أن «هناك تواتر في نسيج الذهنية واسقاطات فكرية تحكمت التقنية بها بالدرجة الاساس القائمة أساساً على مبدأ هو اختصار وإختزال للتكوين لكنه مكثف ويوحي بوجود معنى عميق متجسد بالمستوى المرئي للعمل الخزفي».(ص ٩٥)

وعند قراءة معاني العمل الخارجية والضمنية نرى التحوُّل الجوهري في الصياغات العامة للتكوينات الخزفية لدى الخزاف، فقد جاء التنظيم لديه قائماً منتصباً قوام سطوحه التضاريسية المتضادة لونيًّا وملمسيًّا، فضلاً عن عدم انتظامية مفردات تكوينه وتنظيمه الشكلي، فلا نظام ولا انتظام، وإنما هناك التحوُّل عن كل

ذلك، إلى سواه من اللّانظام، فقد حقَّق الخزاف في عمله تَحوُّلاً جديداً قوامه المساحات المتراكبة ذات التضاريسية المتضادة التي هي أشبه بأسلاك منتظمة، قد تمّ نشرها بطريقة تكوين أقرب إلى الهرمية.

إنَّه التجريب، إنَّه البحث عن الجديد، إنَّه البحث عن التقنيات الجديدة في الخزف، إنَّه اللّاموضوع، إنَّه التنظيم الشكلي البحت، الذي لا يُدْرَك مَغزاه بسهولة -كما يبدو ذلك في الشكل أعلاه-.

ومن هُنا بدأ يقترب في تنظيمه الشكلي لنتاجه من النحت الخزفي، وهذا تحوُّل جذري في التنظيم، ويؤكد هذا التحوُّل ليس في النحت الخزفي فحسب، بل يقترب أكثر الى الإتجاهات المعاصرة في صياغاته العامة، في حين يؤكد في نموذجه في الشكل أعلاه على تنظيم شكلي جديد وإنْ كان يشترك مع النحت الخزفي في تشكيله وتنظيمه، إلَّا إنَّ الملاحظ -هنا- قدرة التحوُّل لدى الخزاف في ابتكاره تشكيلاته الخزفية، ووَعْيِه لقيمة اللون وتضاداته، وكذلك مفهوم الملمَس وتنوُّعاته وجرأته في الطرح الفني الجديد، وسياقاته التقنية الجديدة في عالم الخزف، ومدى ارتباطها بالاتجاهات والأساليب التي دَعَتْ إليها البنائية وفنون الحداثة.



د- اللون:

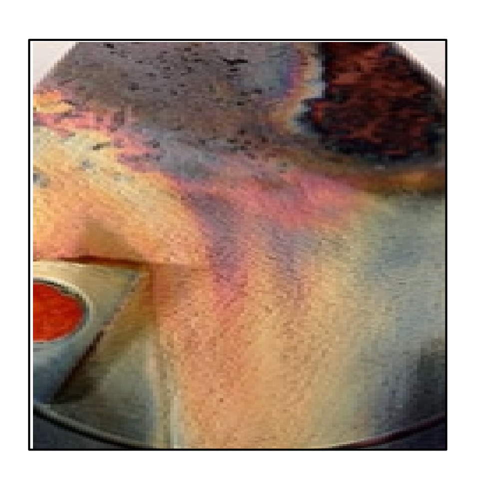


شكل (٥٤)

اسم الفنان: شون هول (اليابان).   اسم العمل:زهرية؛ مجسم خزفي.

التاريخ:٢٠٠٧   الموقع : www.studiopottery.co.uk





التحليل الوصفي:

يوضح الفنان (هول،٢٠٠٧) أن العمل الخزفي يقودنا لهذا التشكيل، الذي أظهَر تداخُل الأكاسيد الملوِّنة المختلِفة، التي فرضتها تقنية (الراكو) التي استخدمها الفنان، لإتمام هذا العمل وفق درجة حرارة ١٠٦٠مْ (د.ص)، والذي تَداخَلَت فيه الألوان وامتزجَت لتشكل مساحات أكثر بروزاً وانتشاراً في سطح العمل الخزفي، وبهذا التشكيل يعكس نوع من آليات ونظم، شكلته الخزفية بنوع من الإيمائية، كونها خارج المعنى الصوري الواقعي، وهذا العمل أشبه بالمزهريات ذات الفُوَّهة الغير منتظمة، ولأنَّ هذا العمل الخزفي أعطَى صيغة تقنية رَبَطَت المتلقِّي في أنْ يُعيدَ ماهو غامض بأثر العلاقات الناتجة .

وعند وَصْف العمل وفق مُقوِّمات الشكل الخارجية، نجده يحمل العلاقات الجمالية الشكلية واللونية من خلال تنوُّع لوني منسجِم، استخدَم فيه الفنان أسلوب دَمْج الألوان بدرجات مختلِفة، بين الأحمر الدالّ على السرعة، والأسود الدالّ على السكون والاستقرار، الذي ساعد على تنوُّع هيئة السطح، وأضاف قِيَماً تعبيريَّة وتشكيلية.

وفي ذلك يضيف (العبيدي،د.ت) أن «الفنان يؤسس عمله الخزفي كأنه قائم بين الفن ولغة خطاب على وفق ذلك المسار محققاً حوارية تأتي التقنية بأبجديتها البليغة، وهذا الجانب يعطي للعمل الخزفي الذي قدمه الفنان بعداً موضوعياً، أما أكاسيده اللونية فهي انتباهه معبأة بقوة إقناع ذاتية تؤثر في المتلقي وتمنحه فرصة التعامل مع اللون الذي تأسس على فهم تراكمي طويل، ترتفع في حرية لكي تمارس فعلها من خلال الرموز والتكوينات والأكاسيد اللونية كي تضع حلولها الشكلية المعلنة والمضمرة في أصالة تحسب لمهارة الفنان وقدرته على إستلهام مفردات المحيط بذائقة لها هيمنة كاملة لا يمكن التغاضي عنها». (ص١٠٩)

التحليل الشكلي:

وعند تأمل الباحثة لهذه الأعمال (الزُّهريَّات الخزفية) بَدَأَت ملاصقةً للخزاف من خلال إنتاجه، وهذا الاتجاه ربما كان تكراري، ولكن المتغيِّر حَصَلَ عندما جعل أعمالَه الخزفية تَخضع لمجالات لونية أوكسيدية أكثر ضوئية، حيثُ حَمَلَت أعماله الأخرى قِيَماً تأملية، وبالمقابل غموضاً مُماثلاً لطابع السكينة، التي فرضتها ضبابية الألوان الأوكسيدية الواسعة، والتجريدية التي أسكنَتْها في الكثير من مفردات الزهريات الخزفية.

هذا الأمر جعل نوعاً من التقارب للفن المعاصر، وهو أنْ تحملَ خواص تقترب من الحيوية والانفعالية؛ وبذلك أصبح اللون الناري المبهِج يُوجِد نوعاً من التقاربات التي تَعالَقَت هي الأخرى مع الألوان الأوكسيدية.

وترى الباحثة أنَّ الفنان أكد على الخطوط العضوية المحزوزة التي قَسَّمَت العمل إلى مساحات لونية لم يغفل الفنان عن ترك ملامس خشنة واضحة على السطح، واستخدَمَ الفنان تقنية الغائر، والبارز، والمحزوز، والمحفور؛ لإبراز المفردات التشكيلية، واستخدَمَ -أيضاً- الخطوط اللَّيِّنة، والحادة، والنقطة، والمساحة -وإن كانت قليلة-، وذلك لِيُجْرِي حواراً بصريًّا يهدف إلى تحقيق مفهوم الإيقاع والتناسب؛ ليؤكِّد على تكامُل العمل الفني.

هذا النتاج في العلاقات اللونية لم يَكُنْ مُحدَّداً إلّا بفِعل قيم ذات خبرة، حتى أُدخِل اللون الأحمر من أوكسيد الحديد، وتواجُد وتَكرار مساحات لونية أخرى؛ مثل عملية تواصل جديدة يتأمَّل فيها المتلقي، ويفرق البصر، ويعتمد إحساسه بفعل هذه الألوان، التي شكَّلت السطح كقيمة شدَّت المتلقِّي أثناء العرض.

تحليل المعنى:

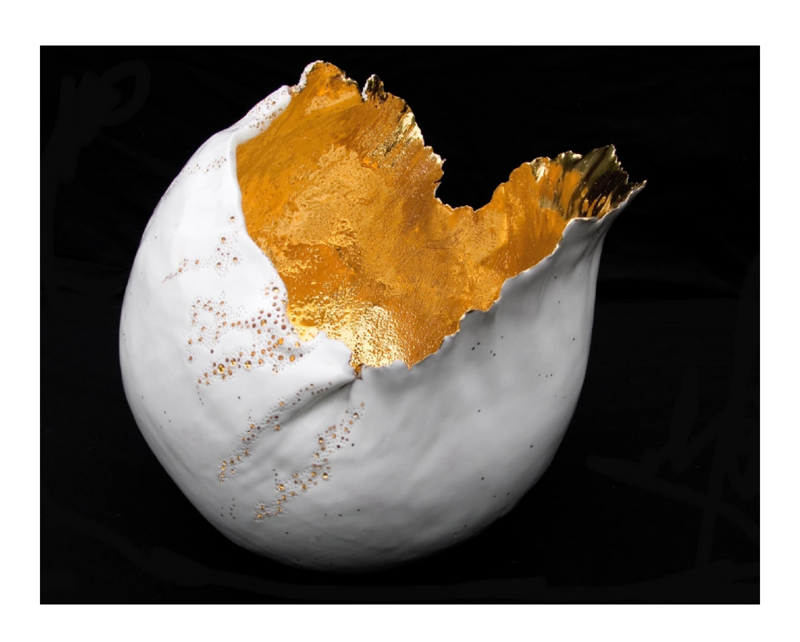
إنَّ المتأمِّلَ لهذا العمل ونتاجات الفنان السابقة تُحدِّد نظر المشاهد في تحرُّكه أثناء البحث، وتجعل منه باحثاً عن قيمة حركية، أو إيماءة تصل به إلى خارج العمل، وبذلك فهي تُحِيلُ فَهْم الإحساس باتجاه المعنى؛ لأنها نظمت المسحات اللونية بأكاسيد مجربة.

والعلاقات -هنا- أيضاً- خضعت للتحديد، وبهذا تُخيِّل هذه المفاهيم الجمالية خارج محيط المتلقِّي من خلال رموزٍ استطاع بذلك تجديد فِكر المتلقِّي بأعماله، ويسيطِر على عامل المعنى بتأثير الألوان، وهنا تحرر من تسجيل الأحداث، وسَيْطَر حس المتلقي بالرغم ممَّا يؤديه هذا الأسلوب من عدد من أعمال الرسم أو الزخرفة اللونية في فترات وعصور الباروك.

وهذا ناتجٌ من خلال تأكيد القيم الجديدة المعاصِرة، وعملية التأويل قائمة على فَهْم لدافع الخزاف بأثر واعي لعملية التعبير عن مفاهيمه التشكيلية والتقنية، أعطى التأويل نوعاً من المُعادِل الروحي لحسية الفنان وعبَّر عن قيمٍ فكرية، وبالتالي عامِل الحصول على الواقع المرئي يُصبحُ سَهلاً وفي مُتناوَل فترة التأمُّل والتي تتماشَى وأهداف البحث.



هـ- الملمس:



شكل (٥٥)

اسم الفنان: jasminrowlands (بريطانيا).

اسم العمل: تآزر؛ مجسم خزفي.

التاريخ: ٢٠١٠

الموقع: www.studiopottery.co.uk





التحليل الوصفي :

ويوضح (**rowlands**) أنه استخدَم منهجيَّات متعدِّدة للقطعة الواحدة من حيث البناء والتشكيل والصَّقل والحرق عند ١١٨٠درجة مئوية، استخدَم الأكاسيد اللونيَّة اللامع منها والمطفي بانتقاء وتوزيع مُتقَن أعطى عمق للأشكال وللألوان شفافية لامعة. (د.ص)

ويوضح (العبيدي،د.ت) أن الخزاف حقق وأكَّد هذا المنجز في التحوُّل لديه في حدود بيئة تنظيمه الوصفي لعموم عرضه التشكيلي، بما فيه مادته الفنية الأساسية، والتي حقَّقَها -هُنا- من خلال تَشكيل العمل واستخدامه للأكاسيد اللونية، اخْتَلَفَا في الحجم، والْتَقَيَا في كَونِهِما شكلَيْن كرويَّيْن منتظمَيْن، مِن خلال علاقة بعضهما ببعض في الحجم ووحدة الشكل فيهما، وكذلك وحدة اللَّون والملمَس، فقد جاء المَلمَس صقيلاً في كُلٍّ منهما، وجاء بلون واحد هو اللَّون الأبيض، ليؤكد سَعْي الخزاف إلى تحقيق استقلال تنظيمه الشكلي وبروزه مِن خلال ذلك اللَّون الأبيض والذهبي، وتضاده مع قاعدته، التي يرتكز عليها من جهة أخرى. (د.ص)

ويتخذ التنظيم الشكلي لدى الخزاف مَنحىً آخَر، جاء هذا التنظيم في الوصف لِيُعَبِّرَ عن تحوُّلٍ جوهري في ذلك، إذْ لجأ الخزاف إلى صياغة جديدة ومُبتكَرة لعموم التنظيم اختلفَت كل التنظيمات الشكلية السابقة لأعماله؛ إذ غادر الفنان -هنا- أشكاله الكروية أو البيضاوية المحددة إلى أشكالٍ حُرَّة جديدة قريبة الى أشكال مفتوحة، وإن جاء التنظيم وأشكاله بصيغته المجرَّدة، فقد سَعَى الخزاف من خلال العمل البيضاوي المجرد أن يُوجِدَ فضاءً داخليًّا وخارجيًّا في الوقت نفسِهِ، لِيُعِدَّهُ فضاءً حيويًّا، والذي حاول أنْ يُحقِّقَ كيانه بتلك التكوينات الصغيرة في الداخل مِن خلال تضاده اللوني المتحقِّق بين باطن الشكل وخارجه من جهة، وبين باطنه وأشكاله الصغيرة من جهة أخرى، علماً أنَّ الفنان -هُنا- أكد مفهوم التضاد في الملمس بين باطن الشكل البيضاوي وخارجه -أيضاً- لِيُوجِدَ وضوحاً بين كِلَا جهتيه من جهة، ويحقق وضوحاً آخَرَ للمفردات وفضائها -أيضاً- الذي يُمثِّلُه باطن الشكل، وهكذا تلاعَبَ الفنان في حركة عناصِره الأساسية الشكل واللون والملمس، والتضادات المتحقِّقة بينهم لِيَستثمِرَها في تحقيقِهِ تَنظيماً شَكليًّا جديداً في عالم الخزف الذي حقَّق هذا التضادّ اللوني الفني في خصوصية الشكل وتكويناته الدائرية الداخلية .

التحليل الشكلي:

وترى الباحثة أن الفنان الخزاف يعود إلى استخدام الشكل الكروي لِكَوْنِه أحد العناصر الشكلية، في تنظيمِه الشكلي الجديد الذي حقَّقَه الفنان في تحوُّلٍ جديدٍ ضَمَّ عديداً من الأشكال المختلِفة في باطن الشكل نفسه، التي أكد فيها الفنان سِمَةَ التضادّ في كل من عناصر الشكل والخط والملمس واللون، والتي تُحقِّق

تحوُّلاً جَذْرِيًّا في التنظيم الشكلي ، أما عُنصر الشكل فقد جاءَت سمة التضادّ فيه من خلال تضادّ الكرة في تكوينها الهندسي المفتوح من الأعلى التي يرتكز عليها وطبيعتها ولونها المزدوج الذهبي والأبيض المتحقق بين اللون البرتقالي والأصفر الأوكسيدي، بوصفها شكلاً يستقر ضمن فضاء العمل، وبالتالي تحقق تضاد هذه الكرة مع طبيعة الكرات الصغيرة في الباطن ذي اللون الأبيض، من حيث الشكل واللون معاً، والذي بدوره يُحقِّق استقراراً شكليًّا مع تضادٍّ شكليٍّ آخَر مع القاعدة ذي اللونين الأبيض والأصفر؛ فهي مجموعة تضادات شكلية هندسية مع أشكال أخرى غير هندسية.

وكذلك حقَّق الفنان تحوُّلاً في تضادِّه في الملمَس بين كل من الشكل البيضاوي، وبين ملمس كلٍّ مِن الكرات الصغيرة في التجاويف الذي يحتويه هذا العمل .

إنَّ أهم ما يُميِّز التحوُّل للتنظيم الشكلي في هذه القطعة، هو صياغاته الجديدة لعناصر التشكيل وتضاداته في الشكل والملمس واللون، وكذلك التحوُّل العامّ للتنظيم الشكلي في صياغاته العامة؛ إذ تُعَدُّ العلاقات الشكلية الجديدة وعلاقات عناصرها الأخرى أساساً جوهريًّا في عملية التحوُّل للتنظيم الشكلي.

والتنظيم الشكلي هُنا في تكوينه العام قد يُشير بلا شك إلى قدرة الفنان التجريدية وعلاقاتها الشكلية والعناصر الأخرى من جهة، وعلاقاتها الجمالية من جهة أخرى، وكذلك قدرته على تحقيق الدلالة على مضامين وأفكار تلك القطعة على الرّغم من تجريدها من إشارته أو أنَّ قطعته تمثِّل شكلاً لبيضة، فعلاقة الرأس مع قاعدته، تُوحي إلى حدٍّ ما علاقة البيضة بجسدها المندفع المتقدِّم المفتوح من الأعلى .

تحليل المعنى:

وتلاحظ الباحثة مِن خلال الأعمال أنَّ هناك علاقة وطيدة بين الفنان والطبيعة والأرض والبيئة، وأفكاره المستمدة من الحياة ، فاختياراته للموضوع وطُرُق التشكيل تَنُمُّ عن ابتكارات وتقنيات عالية ومعاني ضمنية تدل على الاستمرار والحركة والطاقة. كذلك يستحضر من خلال هذا العمل معاني الاحتواء والمؤازرة التي تشير الى موضوع الأمومة من خلال علاقة العناصر بعضهما ببعض .

و أكد الفنان في تنظيمه الشكلي نحو تحليل معنى العمل الجديد في هذا المنجز على استثماره للعلاقات الجمالية بين عناصر التكوين، ابتداءً بالشكل وفضائه الحيوي، وملمسه، وتضادات هذا الملمس، وبناء ذلك التحوُّل على وفق تحقيقه علاقات جديدة لعموم المعنى والمضمون لديه.

ويتميز التحوُّل في التنظيم الشكلي نحو المعنى في منجزات الخزف على الرغم من وحدة الموضوع الفني، إذ يشترك في عنوان موضوعه مع نموذجه في الشكل نفسه بعنوان الشكل (البيضة) الذي جاء تنظيمه الشكلي يختلف جذريًّا عن ما هو موجود في باطن البيضة نفسها؛ حيث التحول الجذري في التنظيم الشكلي

فيه على أن التكوين -هنا- يُعَدُّ شكلاً تجريديًّا، وإن كان التبسيط هو صفته العامة؛ إذ يتكون الشكل فيه من كتلتَيْن متناظرتَيْن ملتصقتَيْن من الداخل، في حالة تكوينات مختلفة، ولكن الخزاف حقق تلك الكتلة باستحداثه شقوق من الأعلى، في حين جاء الجزء السفلي خالياً منه، ولكنه مُعبِّراً عن حدوده وكتلته المفرغة التي استثمرها الخزاف في الموازنة في الكتلتين من جهة، ولتأكيد الدلالة من جهة أخرى في تنظيمه نحو المعنى الجديد في هذا المنجز على استثماره للعلاقات الجمالية بين عناصر التكوين، وبناء ذلك التحوُّل وفق تحقيقه علاقات جديدة لعموم التنظيم الشكلي لدى الفنان الذي استطاع أنْ يُعبِّر عن مفاهيمه التشكيلية في منجزات خزفية ذات قيم جمالية.



المحور الثالث:الأساليب المستخدمة في تنفيذ العمل وعرضه:

أ- التوليف مع خامة واحدة:



شكل (٥٦)

اسم الفنان: يزلي ريزبي(لندن).

اسم العمل: حماية، توليف خزفي من السيراميك وأسلاك المعدن .

التاريخ:٢٠١٠ الموقع: www.studiopottery.co.uk





التحليل الوصفي:

يتألف العمل من شكلَيْن خزفيَّين، نصف كرويَّين متشابهَيْن، بحافات غير منتظمة؛ أبعاده ١٥×١٠×١٠سم يحتويان بدورهما، ولكل منهما شكلَيْن خزفيَّين يماثلاهما لكن بحجم أصغر، وبصبغة لونية بيضاء، وهي مضادة للونهما الأسود، فيما تحتويهما معاً شبكة من الأسلاك تمَّت معاملتها بالتوليف بينها بألياف نسيجية.

تمتد هذه الأسلاك بطريقة عمودية إلى الأعلى لِتتخذَ شَكلاً مُنحنياً غير منتظم، لِيؤلِّفَا معاً شكلَيْن متلاصقَيْن يُوحيان بكرويَّتهما، و نرى أنَّ الفنان سعى للتدليل على ضعف الكائنات الحية وقابليَّتها للقوات البيئية من خلال فَهْم معاني العمل الداخلية.

التحليل الشكلي:

تعتبر الأشكال الموجودة في الطبيعة مصدَر إلهام للخزّاف البريطاني (يزلي)؛ إذ نُشاهد في هذا العمل استعانة الفنان لشكل ثمرة جوز الهند، للتدليل عن علاقة بصرية دالَّة توحي بالترابط، من خلال تقسيم الكتلة الخزفية، بأداء نحتي إلى جزأين متساويَيْن وفي ذات الوقت إبقائهما في حالة اتصال؛ للحفاظ على إبقاء القطعة الخزفية في حالة تماسُك وعدم تجزئة.

إنَّ عمله هذا يستمد من فِكرة التقسيم موضوعاً لوحدة الشكل، ما يجعل حالة التعدُّد لديه دالَّة على التنوُّع؛ لِيوحي بحيوية عمله الخزفي، وافتراض مقاربة بصرية مجسدة لفكرة العمل ذاته المُعَنْوَنَة حماية؛ حيث تُشير ثمرة جوز الهند لِـمَا هو صلب في الوقت نفسه، يتم تمثيل هذه الاستعارة بصياغة تقنية تدل على الرقة والهشاشة، وإحاطتهما بشبكة أسلاك صلبة.

وسعى الفنان في هذا العمل إلى إيجاد تبايُن بين عناصر تكوين هذا العمل والتي تمثلت في اللون والملمس.

إن العلاقة المُوحِية بين هاتَين الدلالتَيْن المتضادتَيْن (الرقة – الصلابة، الهشاشة – القوة) تفترض حضوراً تعبيريًّا مُكثَّفاً للقطعة الخزفية، تضاهيهما استفادة الخزاف من مواد ذات طبيعة تقنية مختلفة، متمثِّلة بالأسلاك والألياف النسيجية إضافةً للخزف.

وقد كشف الفنان في عمله مَدَى إدراك طبيعة مفهوم الخامة وطُرُق التعامل معها بشكل متكرِّر؛ مما أعطاه فرصة التجريب والابتكار خاصة في أنواع الطلاءات، والبطانات، وإضافة التقنيات، والتوليف بالخامات؛ كالمعدن، والعجائن الورقية، مما يُثري العمل الفني، ويُتيح الفرصة أمام الفنان للتجريب وإعطاء

الجديد دائماً، فمجال الخزف واسع يَتَطوَّر يوماً بعد يومٍ مما يُتيح الفرص للابتكار وإثراء العمل الفني.

وبالتالي فإنَّ للوسيط المادي خصائص بنائية طبيعية خاصة به، والفنان عندما يتناول الوسيط المادي، فإنه يتناوله بغرض تنظيمه على نحوٍ شكليٍّ بنائيٍّ، يتضافر مع بقية العناصر لِيُعطي قيمة جمالية.

تحليل المعنى:

تُوحِي فكرة العمل الخزفي هذه المعنونة «حماية»، بتأكيد فعل المشاركة والتلازم؛ إذ لا يُمكن أن نُحقق مبدأ الحماية في الوجود بمعزل عن الآخر، الذي يعاضدنا بدوره ويمنحنا حالة القوة والصلابة ضد كل أشكال التهديد المادي والمعنوي، لا شك أن بقاء الكائن بمُفرده يُبقيه مُعرَّضاً للخطر، هكذا يقترح الفنان بزلي تصوُّره الجمالي والفني، من خلال استخدامه للتعدد الشكلي، وصياغة تقنية متنوعة لقطعته الخزفية، والتي تدل على التمازج ما يعضد مفهوم رمزية أدائه التشكيلي.

ومن خلال النظر إلى المقوِّمات الخارجية لهذا العمل الخزفي، يتبيَّن لنا مدى تأثير النظريات والاتجاهات المُعاصِرة، ومن ذلك نَرَى -أيضاً- تحقيق الفكر الجديد للباهاوس، والتي تحمل في طياتها عوامل التركيب والتجريد، واستخدام مفهوم التوليف في التشكيل ، كذلك الاهتمام بالجوانب الخاصة بالمواد، لمعرفة خواصها، وكيفية الاستفادة منها، وإمكانية تدويرها إنتاجيًّا.

كذلك نجد أنَّ هذا العمل لا يقف عند الجوانب الوظيفة بل تعداها إلى قيم تعبيرية وجمالية، وبذلك تَخَطَّى الفنان حدود المفاهيم التقليدية لفن الخزف، باستخدام خامات وتقنيات، تعكس الفكر الذي من خلاله نُدرِك التفاعل الإبداعي لتلك المفاهيم التشكيلية .

وعند التأمُّل في معاني العمل الخارجية والضمنية نجد مِن خلال العلاقات التشكيلية، التي صاغ بها الفنان تكوينه أنَّ القرن الواحد والعشرين أضافَ له رؤية جديدة أحدثَت ثورة في الفكر السائد على القوالب الكلاسيكية والقواعد التقنية، كذلك نُدرك الحرية للفنان بالتجريب على الخامات لاكتشاف إمكانياتها بعيداً عن القواعد التقنية المحفوظة وحرية التوليف بين الخامات؛ لتحقيق رؤية تعبيرية وشكلية جديدة تتماشي وأهداف البحث.



ب- التوليف بأكثر من خامة:

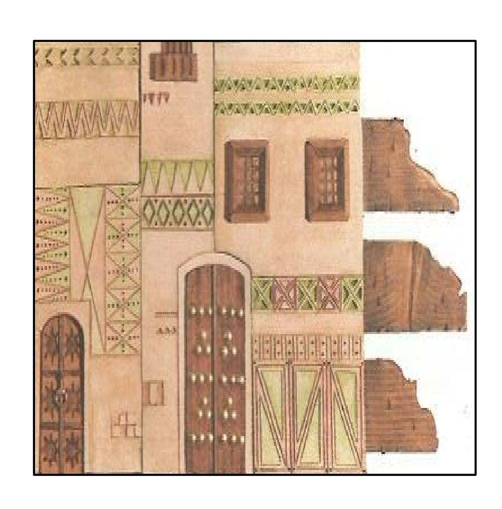


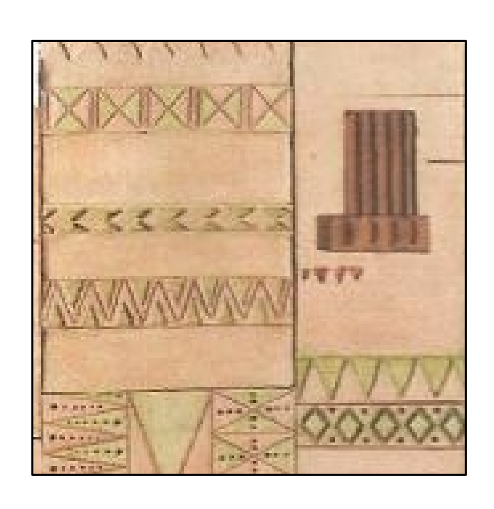
شكل(٥٧)

اسم الفنانة: منال الصالح (المملكة العربية السعودية).

جدارية خزفية. التاريخ: ٢٠٠٩

المصدر: رسالة الدكتوراه .





التحليل الوصفي:

توضح (منال الصالح،٢٠١٠) أن «هذه جدارية خزفية مفتوحة؛ بمقاس ٥٠ × ٩٠ سم، تَمَّ حَرقُها عند ١١٥٠مْ؛ استخدَمَت الفنانة مجموعة من الخامات وهي: طين صلصالي - طين محروق ناعم (Grog) بنسبة ١٥٪ - طلاء زجاجي معتم (أكسيد الحديد - أكسيد النحاس - أكسيد الكوبالت) - جلود - رقائق نحاس - أخشاب صلبة لتثبيت الجدارية.

الهيئة العامة للتكوين الخزفي هندسية شبة منتظمة في مساحات مختلفة الأبعاد، مُكوّنة من بلاطات فخارية ملونة تحتوي على وحدات زخرفية مختلِفة المقاسات والتصميات المستوحاة من التراث السعودي».(ص ٣٢١).

التحليل الشكلي :

جدارية خزفية لمجموعة من البلاطات الغير منتظمة، ذات هيئة مفتوحة من أعلى استخدمَت الفنانة من خلالها مجموعة من العناصر الرمزية لمباني وزخارف ورموز لمناطق المملكة المختلفة، مُنفَّذة بأسلوب التجسيم من خلال المستويات الغائرة والبارزة، في تكوينٍ يَعتمِدُ على محَاوِر أفقية ورأسية، تتأكد فيها العلاقة التبادلية بين الشكل والفراغ، والإضافة والحذف، وإضافة مجموعة من خامات التوليف مع الخزف، والموجودة في القارب الخشبي، وشراعه المنسوج من الجلد الطبيعي، وبعض النوافذ، مع عدم انتظام بالشكل الخارجي الذي يتضح فيه العلاقة التبادلية بين الشكل والفراغ الخارجي؛ حيث تَمَّ توزيع المساحات والعناصر توزيعاً مُتَّزناً مع مُراعاة العلاقة المتبادلة بين الشكل والأرضية والألوان المستخدمة؛ حتى تساعد على تنوع الرؤية، والسماح للعناصر الأخرى بإظهار أهميتها .

استخدَمَت الفنانة العديد من التقنيات؛ منها مفهوم تقنية التشكيل المباشر بالشرائح الطينية، واستخدام أسلوب الزخرفة بالبارز، والغائر، والإضافة، والتفريغ، والمُلوَّنة بالأكاسيد المختلفة، بأسلوب التعتيق، مع إضافة الجليز الشفاف على بعض الوحدات؛ لتأكيد التنوُّع في الضوء والظل، والإضافة والتوليف بخامات متنوِّعة؛ مثل الجلد والمسامير التي تمَّت إضافتها قبل الحريق الأول، وتقنية التعتيق بالطلاءات الزجاجية المعتّمة المُلوَّنة؛ لإضافة إيحاءات زمنية على تكوين الجدارية، وتقنية الحريق حريق أول فخار ثم حريق ثاني بعد تطبيق الطلاء.

تحليل المعنى:

والتعبير المنعكِس في الجدارية إنَّما يعكس موروثات وتقاليد وأفكار لمدن سعودية، اتخذَت من تلك الأشكال الرمزية شعارات قامَت عليه حياة أهلها وطموحاتهم .

ولقد نجحَت الفنانة في العودة بنا إلى حيث كانت الحياة، لِنَتَذَكَّرَ ذلك التاريخ العريق، الذي ما هو إلَّا لَبِنَة صلبة، وقاعدة قوية، قد ظَهَرَت نتائجُها ماثلةً في العصر الذي نعيشُه، وذلك من خلال أسلوبها التشكيلي على أهمية العودة إلى التراث والأصالة؛ كمحاولة للكشف عن خزائن غنية، قد شكَّلت رسالة تَحمِلُها الفنانة، كذلك نجد في هذا العمل تأثيراً لتطوُّر الفكر التشكيلي للجداريات الخزفية المعاصِرة، وفق الاتجاهات الفكرية والمدارس الفنية الحديثة التي نادت بإستخدام مفهوم التوليف بالخامات المختلفة كأساساً تشكيلياً لها.

وعند النظر والتأمل في مقوِّمات العمل الداخلية والخارجية نجد أنَّ الفنانة استطاعَت التعبير عن ثقافة مجتمعها وتراثه، من خلال الاستفادة الكاملة مِن مُعطَيات الحداثة التي تجلَّت في مدلولاتها التعبيرية والتشكيلية بما يُواكب الرُّؤى التشكيلية الحديثة.



ج- النحت الخزفي:



شكل(٥٨)

اسم الفنان: حازم الزعبي (الأردن).   العمل: جدارية من الخزف الحجري نفذت باسلوب النحت.

الموقع: www.alzubi.com





التحليل الوصفي :

يوضح (الزعبي،د.ت) أن عمله تكوين خزفي من (stone ware)؛ أبعاده ١٢٥ × ١٢٥سم .(د.ص)

يتكوَّن من تشكيل هندسي لمتوازي الأضلاع بهيئة مُجسَّمة مُقطَّعة إلى مُربَّعات مُتساوية؛ تنتظم في محور التكوين الوسطي تشكيلاً حيويًّا باستقرار فن الخط والزخرفة، ويقترب من تشكيلات فن الجداريات، وهذا فيه نوعٌ من التقارُب لفن الخزف الذي يَستدعي النمط الهندسي بمنحى اختزالي، يُؤسّس على هيكلية العمل فنون التشكيل الأخرى حيث السطح الهندسي بمنحاه الاختزالي مُحدَّد بزوايا حادة وكتلة حيوية، يتخللها الخط العربي النافذ؛ تبدو القطع التِّسع متلاحمة من نقطة تماس هي الأخرى مربعة متوافقة لونيًّا حيث اللون الأحمر والأصفر المختزَل لصالح النظام الاختزالي للشكل .

التحليل الشكلي:

التشكيل على نحوٍ عامّ يُحيلُنا إلى منحى الاتجاه الاختزالي، مع استدعاء الاتجاه الحيوي ضِمن مفاهيم شائعة وضاغطة في حركة التشكيل المعاصِر، يقترب نوعاً ما -أيضاً- من فن الرسم الزخرفي من خلال مُزاوجة السِّمات الشكلية للاتِّجاهات الفنية للرَّسم وحتى النَّحت وارتباطاتها مع التشكيلات الزخرفية كمَنْحى حيوي متوافِق؛ جاء هذا الاستدعاء كمرجعٍ ضاغط يؤسِّس إجابةً صريحةً على أهداف البحث .

استخدم فيها الفنان أسلوب التنوُّع في أشكال ومستويات ملامس السطح، حيث تكوَّنت في شكل مربع ذا إطار مُستوي مُغلق، قَسَّمَها الفنان إلى مجموعة من البلاطات المُربَّعة المتساوية الأبعاد، في توزيع محوري تَلعب فيه ملامس السطوح بجانب الألوان دَوْر مُهِمّ في إبراز جماليات العمل، حيث استخدم الفنان الطلاء الزجاجي المعتم الملون بالألوان الأرضية الترابية المائلة للصُّفرة مع اللون الأحمر التي تفاعَلَت مع بقيَّة الألوان المتجاوِرة في إيقاعات مُنسجمة على أرضيَّات مُتعدِّدة الملامس استخدَمَ في إنشائها الحفر والكشط والتحزيز والتفريغ؛ وذلك لإبراز النقطة والخط والمساحة؛ لتتكوَّن لوحة زخرفية خطية .

كذلك اعتمد الفنان في معالجة سطح الجدارية على أسلوب التنويع بين الخط والزخرفة؛ التي تنوَّعت في أحجامها ومستوياتها السطحية، وتنوع ترتيبها بين التقارب والتباعد والتكرار المحوري والتناظر المصطف في شكل مربعات، وبين الخطوط العضوية والهندسية المتلاحقة، والمشيرة للاتجاه عن طريق استخدام تقنية الغائر، والبارز، والمحزوز، والمحفور؛ لإبراز المفردات التشكيلية الجدارية، وفي هذا العمل نجد أنَّ الفنان سَعَى لإيجاد حوار تشكيليّ، يهدف إلى إرساء مفهوم الاتزان والإيقاع الحركي بين مفردات التكوين، والترديد اللوني المستخدَم في أجزاء الجدارية المختلفة ساعد على إيجاد ترابط وتناسب وانسجام؛ ليؤكِّد على تكامل العمل الفني .

تحليل المعنى :

تنعكِس هذه الرؤية بصورة جلية عند الفنان الخزاف؛ حيث تتداخل مُعطيات الاتجاه الزخرفي بتجانس، واتجاهات تجنح نحو النحت والتركيب؛ حيث أنَّه يعقد حواراً متوافقاً بين الحرف والشكل ، وتتعالق أحياناً مع الألوان الأوكسيدية تعالقاً هارمونيًّا، بَثَّتْها المفردات اللونية بمعنى أن هناك مَزْجٌ في اتجاهات عدة للتشكيل الخزفي.

وهذا بَدَأَ يتراءى بصورة جلية في الفنون المعاصِرة؛ ولهذا أوجد الخزاف من خلال عمله نوعاً من الموازنة بين العمل في معناه الداخلي ومعناه الخارجي، هذا التحوُّل في الآخر بَدَأَ يُشكِّل مؤشرات ضاغطة، ألهمَت الخزَّافين –ولا سيَّما المعاصرين منهم– نظاماً مُتحوِّلاً ضمن حركة التشكيل المعاصر، وبالتالي بالإمكان رصده كمتحوِّل ضمن مفهوم حقبة التداولية، التي نَمَت الاهتمام بمادة الطين وتشكيلاتها الهندسية المتنوِّعة والمعبِّرة عن الذات؛ إذْ عكسَت هذه الحالات حقيقة الاختيار ما بين الفن المعاصِر والقديم، وهنا تتجلَّى أهمية هذا البحث في تحديد المستوى المفهومي للتشكيلات الخزفية، وخصوصاً التي اختلطَت فيها مفاهيم القديم والحديث والمعاصِر.



د – العرض المفتوح :

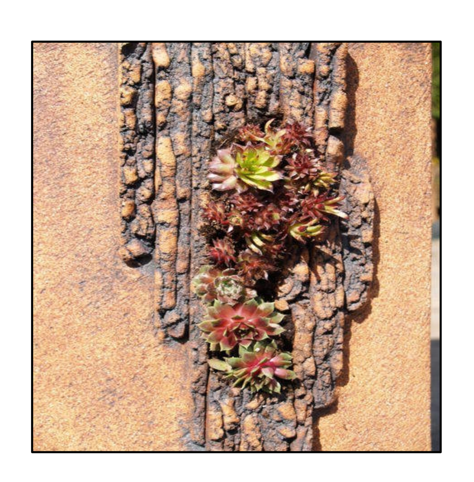


شكل (٥٩)

اسم الفنان: نايجل ادموندسون (الولايات المتحدة). اسم العمل: العامود؛ خزف حجري.

تاريخ العمل: ٢٠٠٧ الموقع : www.studiopottery.co.uk





التحليل الوصفي:

تكوين من الخزف الحجري ذو ارتفاعات عالية بمقاس متران تقريباً.

شكَّل الفنان عمله الخزفي هذا من مستطيلات عامودية متخذاً حركة الاستطالة وذلك من خلال الامتداد اللامتناهي، موحياً بالتلاشي داخل حركة الفضاء الموحد اللون، وكذلك من خلال التباين الحاصل لشكل المستطيل حجماً ولوناً.

نايجل ادموندسون من الفنانين الذين اشتغلوا ضمن تيار الفن اللاموضوعي، الذي يجد في التراكيب الهندسية والمختزلة الشكل المطلق في ثباته وتجانسه، وبهذه الحالة يصبح الحسي وما يتبعه من حضور للعاطفة والوجدان قوى في جعل فنون النحت الخزفي تمتلك صفاتها النقية تلك التي من خلال استيعاد كل ما من شأنه اختزال العناصر والوحدات الجزئية في الفن والأشياء وإحالتها إلى ما يقرب من (نقطة الصفر) في تجريدتها المُطلَقة؛ ليصبح فن الخزف ينتمي إلى ما هو كلي لا جزئي.

نجد أن الشكل من خلال وصف العمل الهندسي هذا ينفتح على اللامتناهي، من خلال حركة الإضعاف المستمر للأبعاد وفي تباينها الحجمي بين القريب والبعيد، وكذلك بين الحدية الظاهرة للضلع الحاد في مقدمة العمل، والإذابة التي أحدثها الفنان للحجمية الهندسية في اختراقها لمسطح الأثير، وانفصال المستطيل المتعامد، والفنان بهذا التكوين لا يفني علاقته بحركة الأشكال الهندسية وعلاقتها بالكون الفسيح، وكذلك في كيفية تحويل علاقات الأجسام بالجاذبية الكونية إلى فن، وبهذا التكوين أشغل نايجل ادموندسون فضاءه بحركة عبور من المتناهي المدرَك بصريًّا إلى اللامتناهي الذي لا يمكن إدراكه بسبب استمراره في الزمن.

فقد أحال التكوين برُمَّتِهِ إلى زمن منفتح غير محدد؛ فالتكوين ذو اللون الأصفر يتلاشى أو يخترق الأثير؛ أي بمعنى آخر: أحال الحدود القاطعة للشكل الهندسي المجرَّد إلى ما يقرب من نقطة الصفر، فالبعد المنظوري الذي توحي به حركة الشكل، تتخذ مكاناً افتراضيًّا خارج أبعاد العمل الخزفي، وكذلك خارج حدود المنظور التقليدي، وهذا ما يشترك الخزاف مع فناني النحت ومع فناني الحداثة في استحداث مفهوم جديد للمنظور ونقطة التلاشي، المنظور هنا يُصبح روحيًّا لا بصريًّا، مُطلَقاً لاحسيًّا، وهذه العلاقة تجسَّدت بشكل واضح في الفن التجريدي.

إنَّ مَسعَى الفنان في البحث عن حقيقة جمالية مُطلَقة، يُمكن أنْ تكون بديلة لِلعالَمِ المتعيِّن، دفعته إلى البحث عن (العلائق الجبرية)، تلك القوانين التي تمتلك كمالها وانسجامها في الشكل الهندسي، وهو بهذا يُعلن عن صِلَاته بالفكر المثالي الأفلاطوني في جعل الجمال المُطلَق أو المثالي في الشكل الهندسي، وكذلك في

تَرفُّعه عن النسبي، فالشكل الهندسي يمتلك وجوده الخاص ومن خلال معالجاته مع الفضاء، تكتسب هـذه الأشكال بُعداً روحيًّا وبصريًّا، فما هو مرئي ولا مرئي يتوحدان في هذا التكوين، لِيَكُونَا وحـدة مُطلَقـة بـين الشكل والفضاء.

التحليل الشكلي:

شكَّل الفنان عمله الخزفي هذا مِن مُسطَّحات لونية ذات منظور متراكـب، ممهـداً الـسبيل لنبـذ العمـق التقليدي في توصيف المشهد للنصب في منحوتات الخزف، والمتمثِّل بـرؤى ذات الكثافـة اللونيـة، بحيـث أشغل سطوحه هذه بحفريات ناتئة لخطوط مجردة دالة على واجهات العمل تشتبك مـع تكوينـات زخرفيـة هندسية ذات أصل نباتي في جانب فيها، شغلت المساحة التصويرية بالكامل.

يُنشئ الخزاف على سطح عمله الخزفي هذا عالَمًا خياليًّا فيه من الانسجام والتوافقية مـا تتفـق مـع رؤيـة كلية إلى العالَم والموجودات الحسية، وتحويلها إلى فن متحرِّر من قيود العالم الموضوعي، هناك حالة تنافذ بـين الداخل والخارج، إنه يقيم وحدة بين المكان والعالم المحيط، فالمكان منفتِح على فـضاء روحـي، والفـضاء في هذا العمل لا يحيط بالكتلة أو الحجم، بل يتحد مع الشكل، ليحيل جغرافية المكان الصلبة إلى إحساسات لا متناهية، ففي سَعيِهِ لتصوير اللامرئي، يخترق كِلَيْه ما هو ظاهر مرئي؛ إذ يلاحَـظ أنَّ الفنـان صَـوَّرَ الـداخل والخارج بالروحية والتقنية نفسها، مما أوجد وحدة مُطلَقة للمكان، يصعُب تفريقها وفـصلها، فالرؤيـة هنـا تُصبح كلية لا جزئية؛ لأنها ليست عيانية، تـرى بـالعين بـل روحيـة، ممـا أكـسبها فعـلاً متـسامياً وتـصعيداً للحسِّيات إلى ما هو لا متناهي مجرَّد.

عمل الخزاف أمكنة مُفترَضَة ومعماريات، لا تُرى إلّا بعين الخيال، والوحـدات المـصوّرة تبـدو وكأنهـا رشحت من خلال إحساسات خالصة، لتصبح هذه الإحساسات تمتلك قابليتها في الإشعاع والتوصـيل إلى ما لا نهاية.

تحليل المعنى:

سبق أن أشارت الباحثة إلى عناصر التكوين، وما بها مـن قـوانين التكـرار والتنـاظر والإيقـاع بـسماتها المجرَّدة، اشتغل عليها الفن الحديث، فالتقسيمات المربعة والمستطيلة بخطوطهـا الناتئـة الأفقيـة والعاموديـة ومسطحات الألوان المتداخلة نغماً ودرجة، أوجد الخزاف هنا وِحْدَة جمالية في التنوُّع؛ فمن خلال التناظرات والتكرارات يَبني الفنان الخزاف من خلالها متلاشيات لا متناهيـة؛ إذْ يـصعُب قياسـها إدراكيًّـا، وهـذا مـا يُذَكِّرنا بالزخرفة بإيقاعها الكوني، فالسطوح ذات الأشرطة الأفقية تتعاقب وتتكـرر، لِتُـصْبِح عامـل توليـد للأشكال نفسها ومن خلال غياب المركز البؤري في العمل تصبح الأطراف مركز جذب بـصـري وروحـي

مُخلِّفةً إيقاعاً روحياً أكثر منه حسيًّا، بمعنى آخر أنّ هذه الأطراف على وفق هذا التنظيم الشكلاني لا تُحيلُنا إلى مرجع قدر انتمائها لذاتها، فالسطوح الملوّنة والمتواترة بشكل تصاعدي حملَت جمالها بذاتها، وتكشف عن ترجيح واضح تمويهاً أو تشخيصاً للأشكال والخطوط.

أسهمت الحزوز ذات النسق الزخرفي تلك التي شملت المساحة التصويرية في تكوين مفهوم حركة متخيلة وتأويلية؛ فالخط الغائر في تبايُناته الرمزية والبنائية يُوحي أكثر مما يصف والروحية السحرية لطبيعة الأشكال، وتفترض مُدناً سحرية وعالماً خيالياً لا يُمكن رؤيتُه إلّا من خلال الفن .

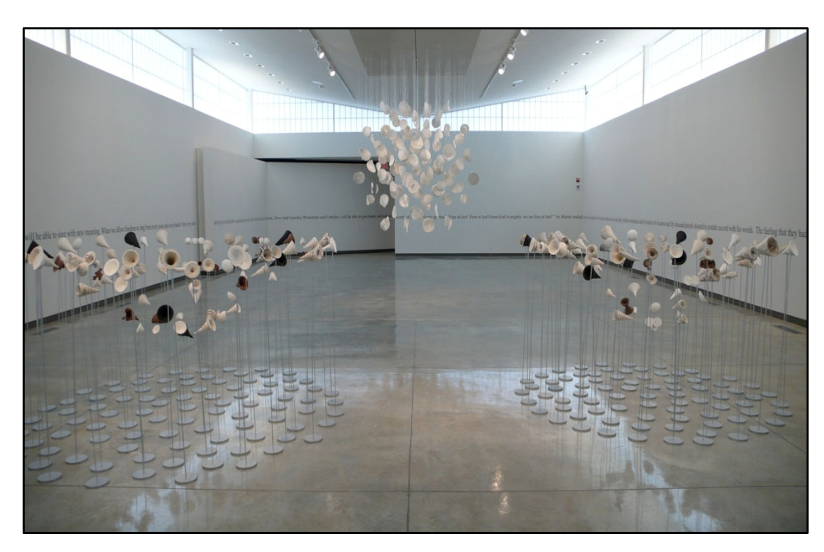
في النحت الخزفي تتكشَّف الحُجُب المادية للأشكال؛ ليوجد الفنان حالة تنافذ والفنان يُصوّر ما هو داخل وخارج؛ فالخيال لدى الخزاف يخترق العوالِم، وما هو منطقي وغير منطقي، وهو بهذا يشترك مع السرياليِّين في توظيف الخيال؛ لإزالة الحاجز بين عالَم الذات والعالَم المُطلَق، والخيال في عمله الخزفي -هذا- لا يتعارَض مع البنية الهندسية لِتُشَكِّل معاً إذ يبدو أن الفنَّان استخلَصَ الجوهر من المادي، والأشكال المجردة منحها حيويةً بفعل الحدس، والإشكالية -هنا- تُصبح لصالح المُطلَق أكثر منها للحسِّي.

والمسطحات في هذه العمل تمتص الحجمية، وتُحيلُها إلى أشكال مُطلَقة في فضاء سرمدي؛ فهي جامعة لعناصر الوجود المختلِفة؛ فالإنسان غير موجود كهيئة وشكل، إلَّا أنَّهُ موجود كأثَر، يرسم رموز الإنسان وآثارِه.

لَقَد أذاب كل ما هو إنساني، نباتي، رموز سحرية، وكونية مع روح المكان، بحثاً عن وحدة للوجود؛ فذاتية الفنان -هُنا- تتجلَّى في الاختزالات والحفريات التي أحدثها الفنان في جغرافية الفن التصويري؛ حيث أحالت التكوين برُمَّتِه إلى ذبذبات إيقاعية تقترِبُ مِن السُّلَّم الموسيقي في تبايُناتِه بَيْنَ العالي والمنخفِض.



هـ- التركيب في الفراغ المُعَدّ:

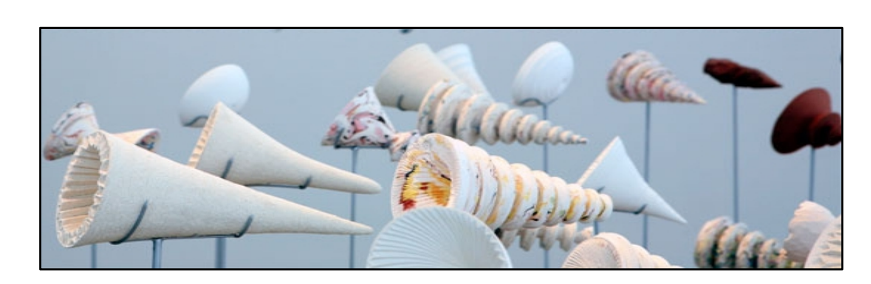


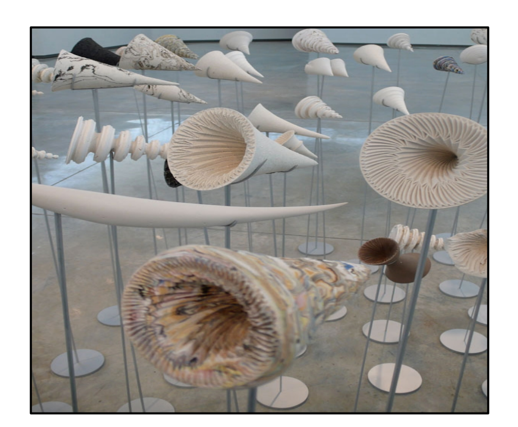
شكل (٦٠)

اسم الفنان: **Marc Leuthold** (نيويورك).

العمل: مجموعة من الأشكال الخزفية المتنوِّعة، والتي تُعَدُّ أُنموذجاً من التكوينات في الفراغ المعد.

الموقع : **www.marcleuthold.com**







التحليل الوصفي:

عند وصف هذا العمل نجد أنّ الخزاف سعى إلى تحقيق تحوُّل جديد، بل تحولات جديدة في إنتاجه الخزفي؛ إذ كان قوام هذا التحوُّل هو عمليات التجريب إزاء الصياغات المتعدِّدة للتنظيم الشكلي في خزفياته، ومحاولاته الإبداعية في التوصل إلى تنظيم شكلي جديد، تَجاوَزَ فيه الخزاف أيقونية الخزف التقليدية المتمثلة بأشكال الأواني أو الفازات بشكل عام، أو المتمثِّلة في تبنِّي الأشكال الطبيعية من الحياة اليومية؛ إذْ تجاوَزَ كل هذا إلى ما هو أجمل وأبدع لِيُوجِدَ نُظُماً جديدة؛ تحقَّقَت من خلال تأكيده على تنظيم شكلي، يلتقي في قاسم مُشترَك تَمَثَّل في الأشكال الهندسية لِكَوْنِه نظاماً فاعلاً في مجموعته الخزفية.

ومن خلال نظرة سريعة لهذا العمل؛ نرصد أنّ هناك صفة مشترَكة بين المفرَدات، وهي الصفة الهندسية لِشكل المخروط، ولكن الخزاف في هذا العمل لم يَكُن أيقونياً في استثمارِه شكل المخروط، بل سعى إلى إيجاد تنظيم شكلي جديد متنوِّع، يختلِف مِن منجز إلى آخر، وإن كانت تَجمَعُهم صفة مشتركة، فالتنظيم الشكلي يَعتمد نظام شكل هندسي (المخروط) في قوامه العام، ولكنَّ الخزاف أحدَثَ تجاوُزاً لذلك النظام، باستحداثه تنظيم شكلي، تَجسَّدَ في إقحامه بعناصر شكلية وُضعت بشكل عامودي داخل الدائرة وعملية التعليق الثابت في مكانه والسابح في فضاءات التشكيل، وكأنها مجموعة طائرة ثَقَبَت سطح المخاريط العُلوية واخترقته؛ لِتُعْلِنَ تنظيماً جديداً، تَمَثَّلَ في تحقيق التضاد بين نظام هندسي وتنظيمه، وبين خرقه لذلك النظام؛ فقد حافظ الخزاف على أشكال المخاريط في قوامها العام، وتجاوزَها في استحداثِه تلك الأشكال المخترَقة لها، ممثّلة على أغلب الظن بأشكال طبيعية، تقترب من القواقع البحرية تلك الاستحداثات الجديدة هي نوع من تأكيد الفنان لِتضادّ آخَر بين سطح المخاريط العامة وأشكالها، وبين المعالجات البارزة على جانِبَي سطح المخاريط المتوزِّعة بنظام هندسي هو الذي جاء بوحدة لونية شاملة للتنظيم؛ إذْ لوّنت القطع وكأنها أقرب ما تكون إلى القطعة الفخارية وليست الخزفية.

وحقَّق الخزاف تَحوُّلاً آخَر -أيضاً- تَمَثّل في التنظيم الشكلي، الذي تحرر بصيغة الشكل الدائري المفتوح، وانتهَى بنوعٍ من الشكل المثلث البارز في النهايات، فهذا يُعَدُّ بحد ذاته تَحوُّلاً بسيطاً عن القواقع البحرية الموجودة في الطبيعة، وهذا تحولٌ آخَر عن الواقعية والابتعاد عنها باتجاه رمزية الشكل الخزفي، ولكن جاء التحول الجوهري في عملية التنظيم الشكلي في هذه القطعة مُتمثِّلاً في تحطيم التنظيم الشكلي ونظامه من وسط الشكل المتمثِّل بتعليق العمل، لِيُحطِّم النظام فيه، ويَسوقُه إلى تنظيم جديد في الشكل، وكأنه حطم ذلك التنظيم بدقة محامل حديدية، اخترقَت جدار ذلك السطح؛ لِتُحطِّمَه بعناية شديدة، تخللته فضاءات متباينة بين تلك الأشكال، أو أيّ شكل يعتقده المتلقِّي، فهو -أيضاً- حقق تضاداً في تأكيده النظام وخرقه،

وكذلك في تحويله الشكلي إلى تنظيم جديد هو الشكل المخروطي، وتحوُّله الشكلي الآخَر في اللون الذي جاءت ألوانه الأوكسيدية مختلفة.

التحليل الشكلي:

التحوُّل في التنظيم الشكلي واضحٌ وصريحٌ، وإن كان الخزاف قد حافظ على شكل المخاريط الهندسية القوام العام للتكوينات التي أنجزها إلَّا أنه قام بتحقيق التحوُّل داخل هذا الشكل المخروطي، واستحداثه تنظيم شكل جديد داخل حدود العمل وفق نظام تعامل معه بفضاءات يتعالق ونظامها الهندسي؛ إذ جاء التحوُّل بصيغة التأثير المنتظم لسطح العمل؛ إذ حققَت الحزوز نوعاً من الثبات على السطح، لِتستقر المخاريط الصغيرة، والأخرى منها الكبيرة، داخل هذا التجويف الدائري الجديد المحمول، وتُحقِّق استحداث تنظيم شكلي بنظام داخل النظام العام للتكوين، وتتوصَّل إلى تنظيم شكلي واحد، أو بالأحرى نظام واحد هو المخاريط السابحة بفضاءات التشكيل.

فَضلاً عن أنَّ الخزاف هُنا لم يترك سطح المخروط صقيلاً، باستثناء مناطق مُعيَّنة، بل عمل على استحداث حُزوز منتظمة عند النصف الأسفل من الشكل، ثم استحداثه لثقوب فوق هذه الحزوز المستقيمة، في حين ترك بقية السطح الكروي صقيلاً، ليوجِدَ تَضادًّا جديداً، حقَّق فيه تَحَوُّلاً في التنظيم الشكلي من خلال ذلك الفراغ وذلك النظام الجديد داخل النظام العام للشكل الدائري، على أن الفنان حقق هنا تَحَوُّلاً في القيمة اللونية لِقِطَعِهِ الخزفية، حيث جاء اللون متناسقاً مع مفردات العمل الأخرى.

يستمر الخزاف في محاوراته مع الأشكال المخروطية بوَصفِها قاعدة أساسية في التنظيم الشكلي، وتأكيد التحوُّل فيه من حدود ذلك التنظيم أو النظام الدائري أو البيضاوي فيه، ومن ثم تحقيق التحوُّل في كيفيات وصياغات العناصر الأساسية المكمِّلة للشكل؛ كاللون، والملمس، والخط، وحركته.

فالشكل بصيغته العامة ضمن حدود التنظيم الشكلي جاء مُثلَّثاً، مُؤلَّفاً من جزئَين أساسيَّيْن متطابقَيْن، ولكن غير متساويَيْن، فالجزء الأسفل أكبر من جزئه الأعلى، وكأن هذا الأعلى جاء غطاءً لوِعاءٍ أكبر منه، يعني أنَّ هذا يُحدِث خطاً متموِّجاً يُمثِّل العلاقة أو المنطقة التي يتمّ التعالُق عن طريقها، وهو بهذا يحقق تنظيماً شكليًّا جديداً لدى الخزاف؛ إذ يُوحِي ذلك التنظيم الشكلي لديه، وكأنه يُمثِّل قواقع بحرية في حالة وجودها اللوني بصورته الواقعية ، ليؤكِّدَ دَوْرَ عنصر الخط الخارجي وهندسته المثلثة من جهة، وإشارته المتموِّجة من جهة أخرى.

تحليل المعنى:

إنَّ الفنان الخزاف لمْ يُقدِّمْ نَتَاجَهُ -هذا- مُنفرداً، بل جاء لِكَوْنِه جُزءاً لا يتجزَّأ من تنظيم شكلي جديد ذا معنى، واستحدث فيه تَحوُّلاً باستضافته لعناصر شكلية حققَت تنظيماً شكليًّا جديداً، أو بمعنى آخر جاء التحوُّل لديه بمجاورات العمل ومستلزمات عرضه البيئية، وإنجازه في تنظيم شكلي جديد(تكوينات مُعَدّة في الفراغ)، يُعطي مضامين ومعان متعدِّدة، وقد استثمرَ الخزاف سِمة التنوُّع في وَضعِه الشكل المخروطي تحوُّلاً جوهريًّا في عموم المنجز وتنظيمه، وطريقة ومستلزمات عرضِه، عِلماً أنَّ الخزاف -هُنا- قد حقَّق تضادًّا لونيًّا مع التكوينات الأُخرى المجاوِرة للأشكال الأخرى في تكويناتها التي هي الأخرى تُعطي مَعَانٍ كثيرة، فجاءَت محاولتُه أقرب إلى اللون السَّمائي الباهِت، وعلى وفق تنظيم شكلي قوامه إحساس المتلقِّي بطبيعة خامتِه، فهذا التنوع باللون حقَّق تضادًّا آخر في الملمس بين أحَد سطوح الأشكال المفترَض، وبين سطوحه الأخرى من جهة، وبين كل عموم مَلمس هذه السطوح، وبين سطح المخاريط التركوازية من جهة أخرى، لِيؤكِّد أهمية القاعدة التي يَرتكز عليها العمل الفني، وإدخالها في صُلب العملية الفنية؛ ولاسيما محمولات الأسلاك المتنوعة.

جاء التحوُّل في المعنى لدى الخزاف في هذا العمل المتمثِّل في قُدرتِه على استحداث أجواء جديدة في ابتكاره عناصر شكلية أخرى؛ لتهيئة بيئة مناسبة لغرض تنظيمه، وإن كان هذا الابتكار والاستحداث يُعَدُّ جُزءً لا يتجزَّأ من التنظيم الشكلي لعموم الأشكال المختلِفة، وبهذا يُعَدُّ تَحوُّلاً جوهريًّا في التنظيم الشكلي لديه، والذي يحمل معانٍ ومضامين متنوِّعة، ممَّا يُعَدُّ إشكالية في رصد الثبات لدى الخزاف، وتأكيد قيم التحول في التنظيم الشكلي لديه.

يؤكِّد الخزاف هدفه الحيوي إشراك القاعدة التي يَرتكِزُ عليها العمل الخزفي لديه، وهي المحمولات المعدنية، وعدَّها جُزءً حيويًّا ومُهمًّا في التنظيم الشكلي لديه، واختياره بعناية لطبيعة ذلك الإشراك في عموم العرض أو التنظيم الشكلي، لم يَكُن استحداث الخزاف لطبيعة القاعِدة وإشراكه لها في التنظيم، أمراً عابراً أو ارتجاليًّا، وإنّما كان مَبنيًّا على وَعْي جمالي شكلي معاصِر، فقد اختار الخزاف قاعدة العمل، بألوانها المتضادّة التي تَميل إلى الأبيض ومجاوراته، والأزرق ومجاوراته؛ ليؤكِّد كيان تكوينه الأساس الذي يَميل إلى البهجة نوعاً ما ولاسيما في المعنى، والتي تُحقِّق بدَورِها استقلالية التنظيم الشكلي لديه عند فضاءاته الخارجية، بما فيه قاعدته التي تميل إلى الوضوح والضياء.



نتائج التحليل

تأسيساً على ما تقدم، وعلى ضوء ما توصَّلَت إليه الباحثة، والمتوافِق مع أهداف البحث، وما تضمَّنَ مِن أفكار في الإطار النظري، ومن مفاهيم تشكيلية بصورتها الشمولية في الخزف المعاصِر؛ تَمَّ مِن خلالها رَصْد هذه النتائج:

١- أفرز التحليل عند أعمال الفنان المُعاصِر التفاوُت والتبايُن الأسلوبي في فن الخزف؛ لِيُفْصِحَ الأسلوبُ عن أهمية حضور مفاهيم الفنان في المنجز الخزفي كمفردات تشكيلية، ومِن ثم القيام بِطَرْح فكري يُحاوِر فيها المفردة وُصولاً لأسلوبٍ تركيبي لخامة الطين؛ لكي يُحقِّق بفعل هذه المفاهيم دافعاً مهمًّا باتجاه ما تفرضه مفاهيم الحداثة ومضامينها ضمن آلية التنفيذ المعاصِر؛ ليؤكد بدلاليّة فكرية لمفاهيمه التشكيلية بطاقات جمالية، تتداخَل للوصول إلى فَهْم المعنى الذي يَكمُن في أعماله الخزفية لتتوافَق ضمن التجريب المعرفي، وما يعتمدُه من تسخير تجاربه، ليكشف لديه نوعاً من التفرُّد الذاتي من خلال التعامل مع خامة الطين.

وما تقدَّم يؤكِّد لنا أن هذه النتيجة تحقّق الهدف الأول المتعلِّق بمعرفة المفاهيم التشكيلية التي أثَّرت على العمل الخزفي.

٢- جاء تحوُّل التنظيم الشكلي من خلال المفاهيم التشكيلية في الخزف المعاصِر على وفق استحداث تشكيلات جمالية جديدة تظهر خصوصية وأسلوبية الفنان، عندما يتعامل مع مفرداته التي تُعلِن عن تغيّير بنية الشكل التقليدية، ومن ثم إعادة التركيب بما يخدم النهج التقدُّمي المعاصِر، وما تتطلَّبُه تلك المناهج في الفن الذي يستقِي منها الفنان وفق حقل تجربته المعرفي في الفكرة والتقنية، وبما يتوافق مع مرحلة الأسلوب للفنون المعاصرة.

وبالتالي فإنَّ هذه النتيجة تكشِف، وتحقِّق هدف البحث الأول بشكل رئيس، وتمتد للهدف الثاني بصيغتها الكشفية.

٣- مِن خلال دَوْر المفاهيم التشكيلية المعاصِرة تمكَّن الفنان من تحقيق الدلالة لمضامينِه وأفكاره على الرغم مِن تجريديَّة القطعة الخزفية، والتي مِن خلالها نتوصَّل إلى فلسفة الفنان ورؤيته الفنية، بالصيغ المتنوِّعة، وفق معطيات الذائقة الجمالية.

وبذلك فإنَّ هذه النتيجة تساعِد الفنان والمتذوِّق على فَهْم مضمون العمل الخزفي المعاصِر بما يُحقِّق لنا الهدف الأول.

٤- ساعدَت الأعمال الخزفية المعاصِرَة على تجدُّد الفكر والمعالَجات، التي تتآلف وتكنولوجيا العصر والتغيرات الفلسفية والتعبيرية، التي ظهرت في العصر الحديث، مِن ذلك يتَّضح لنا دَوْر هذه النتيجة للوصول إلى أفكار أخرى جديدة، وبما يُوافق الهدف الثاني للبحث.

٥- الخزف بخاماته المحفزة عند الفنان المعاصِر يَكشِف عن تنوُّع وخصوبة الحيِّز المعرفي لديه هذا المدى الذي ربط الذائقة المعاصرة بالمفاهيم التقنية والتي يتحوَّل من خلالها الخزف وفق رؤيته الشمولية قوة جمالية تنفّذ عبرها طموحات الخزاف الفردية، وبذلك توجد رؤية متكاملة، تداخَلت فيها سمة الشكل والأسلوب، الذي يرسم ملامح الذهنية والوعي التقني، وتداخل المفاهيم في الشكل خضعت هي الأخرى لروح الأسلوب وفق خصوصية المعاصِرة؛ لتعطي لغة تعبير واضحة من خلال المنجز الخزفي.

وبذلك فإنَّ تلك النتيجة تكشف عن بعض المفاهيم التشكيلية المعاصِرة التي أثَّرت على بنية العمل الخزفي والتي يُمكن من خلالها التوصل إلى قيم ومفاهيم جمالية جديدة بصيغة مباشرة؛ لتحقيق الهدف الثالث.

٦- استخدم الفنان عناصر تكوين العمل الفني بأسلوب بنائي وتعبيري وتشكيلي؛ أضاف بُعداً جماليًّا للأعمال الخزفية، بما يجعل هذه النتيجة تُحقِّق الهدف الثالث للبحث.



الفصل الخامس

* نتائج البحث
* توصيات البحث
* مراجع البحث

نتائج البحث

باتِّباع الباحثة المنهج التحليلي أمكَن إثبات صحة الفروض المطروحة للإجابة على تساؤلات البحث، وقد تبلوَرت في صورة النتائج التالية:

١- أنَّ الاستفادة من المفاهيم التشكيلية المعاصِرة ودورها في تطوُّر التشكيل الخزفي الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة لا يُمكن أن يتم من خلال الرؤية العابرة، وإنَّما يتم من خلال الدراسة العلمية والتحليلية واكتشاف الفكر الفلسفي لهذه الاتجاهات؛ وذلك لِثرائها التشكيلي من حيث المعرفة الأسلوبية والتقنية والبنائية، والتنوع الهائل في الأفكار والقيم التشكيلية والتعبيرية.

٢- تطوُّر المفاهيم التشكيلية ودورها في إثراء التشكيل الخزفي، وخاصة في العصر الحديث، حيث التقدُّم الهائل في الوسائط التكنولوجية والتقنيات المُستحدَثة التي أتاحَت للفنان فرصة التعبير عن مفاهيمه وأفكاره ومضامينه، وترجمتها في صورة تشكيلية جمالية، يُمكن من خلالها تفاعُل الحضارات الإنسانية العالمية.

٣- أوجد العصر الحديث بمنجزاته العلمية والصناعية والفنية ثورة من خلال الفكر القائم وسرعة التحوُّل التي أدخلَت سمات غير متوقَّعة في بنية العمل الفني، وصيغة الطرح، والتغير المستمر في مفاهيم البناء والتشكيل، وما ترتب عليها من حيث الإنتاج في العديد من المجالات وخُصوصاً مجال الخزف.

٤- حَدَث تحوُّلٌ هامّ في الاهتمام بالخامات وتقنياتها وطرق تشكيليها؛ حيث بدأَ النظرُ إلى الخامة بمنظور جديد، في مدلولاتها التعبيرية والتشكيلية، بما يُواكِب الرؤى الفكرية الحديثة.

٥- إنَّ تَوجِيه المتلقِّي والفنان لهذه الوجهة التحليلية للأعمال الخزفية الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة، يساعد على تغيير وتَبَنِّي مفاهيم جديدة عبر قيمتها الصرفة والإيحائية في عملية الإبداع والابتكار الذي يُسايِر اتجاهات فلسفة الفكر المعاصر.

٦- زاد البحث والاهتمام الشديد بالتطور العلمي الذي صاحبَه تطوُّر في استخدام تطبيقات العلم من خلال استخدام التكنولوجيا في العديد من مجالات الخزف، وخصوصاً في مجال الخامات والتقنيات الصناعية.

٧- تضمَّنت الأعمال الخزفية المعاصِرة مفاهيم جمالية وتشكيلية حديثة مثل الحركة الإيهامية والفعلية، مفهوم التجاوُر والتداخل، مفهوم التركيب في الفراغ المعد وغير ذلك، والتي طَوَّرَت من مفهومها، وأخرجَتْها مِن كَوْنِها تقنيات آلية جامدة إلى كَوْنِها وسيلة تعبير.

٨- أصبحت الأعمال الخزفية في الفترة المعاصِرة تحتلّ مكانة فنية وجمالية وإعلامية، مِن خلال مضامينها التي تحمل رسالة ثقافية، ساعدَت على تغيُّر مفهوم الخزف في الفن المعاصر.

٩- تداخُل فن الخزف المعاصِر مع العديد من المجالات الفنية والصناعية وغيرها؛ حيث لم يَقتصِر على التقنيات التقليدية المألوفة، بل تَعدَّى ذلك من خلال التحوُّلات الشكليَّة المتسارِعة وعمليات الاختزال والإضافة والحذف؛ الذي ساهم في إعادة التأسيس لمفاهيم جديدة ساعدت على إيجاد سمات أسلوبية مُشترَكة بين المجالات المختلفة.

١٠- تطوُّر العمل الخزفي كمفهوم عامل ومُهِمّ في مجال التشكيل الفني عبر بنائية الفكر المعاصر، والتي ألْقَتْ بظلالها على استراتيجيات التحوُّل في الفن الحديث.



توصيات البحث

نَظَراً لتعدُّد المفاهيم التشكيلية وأهميتها في تطور التشكيل الخزفي المعاصِر وبِناءً على النتائج السابقة؛ تُوصِي الباحثة بما هو آتي:

١- زيادة الاهتمام والتعرُّف على الاتجاهات الفنية الحديثة التي كان لها الأثر الأكبر في صياغة وتكوين المفاهيم التشكيلية المعاصِرة، ودورها في تطوُّر التشكيل الخزفي؛ لِمَا لها من تأثير في زيادة الإدراك والتذوُّق لتلك الاتجاهات، وبالتالي زيادة الحصيلة الفنية عند المتلقِّي والفنان.

٢- ضرورة تزويد مكتبات الجامعة بمجموعَة من المراجع والأفلام التعليمية كوسائل مُعيَّنة التي تتعرَّض بالشرح والتحليل للاتجاهات الفنية الحديثة، وما كوَّنَتْه من مفاهيم تشكيلية معاصِرة أثَّرَت على بنية المنجز الخزفي؛ لتساعد في تكوين ثقافة بصرية، تعمَل على تنمية الذائقة الجمالية، التي تُثْرِي مجال فن الخزف.

٣- مُراعاة الخصائص التشكيلية والتعبيرية للوسائط المادية المُستخدَمة في مجال الخزف؛ حيث أنَّهُ لمراعاة تلك الخصائص دورها في تطوُّر التشكيل الخزفي والمساهمة في الكشف عن المفاهيم التشكيلية وتأثيرها في تدعيم القيم الفنية والتعبيرية.

٤- إنَّ دراسة أفكار وأساليب وطُرُق التشكيل والتقنيات والتوليف الناتج عن بعض المفاهيم التشكيلية المعاصِرَة تُعْطِي الدارس مجالاً واسِعاً لإدراك علاقة الشكل بالتقنيات والأدوات والخامات المستخدمة؛ لابتكار الأعمال في وحدة متكامِلة، والتي نتوصَّل من خلالها إلى فلسفة الفنان ورؤيته الفنية، بالصيغ المتنوِّعة وفق مُعطيات الذائقة الجمالية التي تُساعد على فَهْم مضمون العمل الخزفي المعاصر.

٥- أهمية تنمية الرؤية الفنية التحليلية ودقة الملاحَظَة في إدراك المفاهيم التشكيلية المعاصِرة الناتجة عن الاتجاهات الفنية الحديثة، وما بها من قيم جمالية وتعبيرية مختلفة، والاستفادة منها في استحداث تشكيلات جمالية جديدة، بما يخدم النهج التقدمي المعاصِر، وبما يتوافق مع الفكر التشكيلي للفنان.

٦- مُواكبة حركة التقدُّم العلمي والتكنولوجي، وإمكانية الاستفادة منها في الفن التشكيلي، وخاصة في مجال فن الخزف، وإنتاج أعمال خزفية معاصِرة، تساعد على تجدُّد الفكر والمعالجات التي تتآلف وتكنولوجيا العصر؛ للوصول إلى أفكار أخرى جديدة غيَّرت بنية الشكل التقليدية ومِن ثم إعادة التركيب بما يتوافق، ومُعطيات التغيُّرات الفنية والتشكِيلية التي ظهرَت في العصر الحديث.



مراجع البحث

الكتب :

١. القرآن الكريم.

٢. إبراهيم، زكريا: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦م.

٣. إبراهيم، زكريا: **مشكلة الفن**، دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت).

٤. ابن منظور،جمال الدين محمد، **معجم لسان العرب**،دار المعارف،القاهرة،١١١٩م.

٥. أبو الخير، جمال: **مدخل إلى التربية الفنية**، مكتبة الخبتي الثقافية، بيشة، ١٤١٧هـ.

٦. ابو العزم،عبد الغني:**معجم الغني** .

٧. البسيوني، محمود: **الفن في القرن العشرين (من التأثيرية حتى فن العامة)**، دار المعارف، ١٩٩٣م.

٨. البهنسي، عفيف: **من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن**، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٧م.

٩. حداد، زياد سالم: **النقد الفني**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، ١٩٩٣م.

١٠. حسن، محمد حسن: **مذاهب الفن المعاصر**، دار الفكر العربي، سوريا – دمشق، ٢٠٠٤م.

١١. حسين، محيي الدين: **القيم الخاصة لدى المبدعين**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

١٢. حمدي، علاء الدين: **الديناميكا وتطبيقاتها**، دار الراتب الجامعي، بيروت، ١٩٩٠م.

١٣. حميدة، مصطفى: **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة**، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.

١٤. الخالدي، غازي: **علم الجمال- نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية**، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا – دمشق، ١٩٩٩م.

١٥. خليل، أحمد خليل: **معجم المصطلحات الفلسفية**، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٩٥م.

١٦. الديدي، عبد الفتاح: **فلسفة الجمال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٧. ديورانت، وول: **قصة الفلسفة**، ترجمة فتح الله محمد، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٨م.

١٨. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: **مختار الصحاح**، المطبعة الأميرية، القاهرة، د.ت.

١٩. رضا، صالح: **ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

٢٠. رياض، عبد الفتاح: **التكوين في الفنون التشكيلية**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢١. ريد، هربرت: **معنى الفن**، ترجمة سامي خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.

٢٢. ريد، هربرت: **الفن اليوم**، ترجمة محمد فتحي، جرجس عبده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.

٢٣. زكي، لطفي: **نظريات في السلوك الفني وتطبيقاتها التربوية**، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

٢٤. الزيات،فتحي:**الأسس المعرفية للتكوين العقلي**،دار الوفاء للطباعة والنشر،١٩٩٨م.

٢٥. سانتيانا، جورج: **الإحساس بالجمال**، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٢٦. ستولنتز، جيروم: **النقد الفني**، ترجمة فؤاد زكريا،ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨١م.

٢٧. الشال، عبد الغني النبوي: **فلسفة الفن والتربية الفنية**، مطبعة ممفيس، القاهرة، ١٩٥٦م.

٢٨. الشال، عبد الغني النبوي: **الخزف ومصطلحاته الفنية**، دار المعارف، القاهرة،١٩٦٠م.

٢٩. الشال، عبد الغني النبوي: **مصطلحات في الفن والتربية الفنية**، عمادة شئون المكتبات، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٤م.

٣٠. شوقي، إسماعيل: **الفن والتصميم**، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

٣١. الشيرازي،مجد الدين يعقوب محمد:**القاموس المحيط**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٠م.

٣٢. صاحب، زهير . حيدر، نجم . محمد، بلاسم: **دراسات في الفن والجمال**، دار مجدلاوي، ٢٠٠٦م.

٣٣. عبد الحميد، شاكر: **التفضيل الجمالي**، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠١م.

٣٤. عبدالهادي،نبيل شقر:**بطء التعلم وصعوبات**،دار وائل للنشر،عمان،٢٠٠٠م.

٣٥. عبود، جمال: **رؤية فنية معاصرة للآنية الخزفية**، دراسات وبحوث، جامعة حلوان، ١٩٨٧م.

٣٦. عبيد، كلود:**الفن التشكيلي نقد الأبداع وإبداع النقد**،دار الفكر اللبناني،لبنان،٢٠٠٥م.

٣٧. عبيدات، ذوقان وآخرون: **البحث العلمي: مفهومه، أدواته، أساليبه**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٩م.

٣٨. العبيدي، محمد جاسم: **مقالات في الفن التشكيلي** ،د.ت.

٣٩. العشماوي، محمد زكي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،

١٩٨١م.

٤٠. العطار، مختار: **آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين**، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٤١. عطية، نعيم: **الفن الحديث** ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

٤٢. عطية، محسن محمد: **اتجاهات في الفن الحديث**، مطبعة جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.

٤٣. عطية،محسن محمد: **نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر مابعد الحداثة**، منشاة المعارف بالأسكندرية،٢٠١٠م.

٤٤. عمر، عزت: **التناص والتجاور وانضغاط الزمان والمكان** ، دار توفال ، المغرب ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١م.

٤٥. غيث، محمد عاطف: **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،١٩٩٠م.

٤٦. فضل، صلاح: **نظرة البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

٤٧. فضل،محمد عبدالمجيد:**التربية الفنية ماخلها،تاريخها،وفلسفتها**،عمادة شؤون المكتبات- جامعة الملك سعود،الرياض،٢٠٠٠م.

٤٨. فيشر، آرنست: **ضرورة الفن** ، ترجمة ميشيل سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥م.

٤٩. كولنجورد، روبين جورج: **مبادئ الفن**، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار العربية للتأليف والترجمة، ١٩٣٧م.

٥٠. كلي، بول: **نظرية التشكيل** ، ترجمة عادل السيوي ، ط١ ، ٢٠٠٣ م.

٥١. مجمع اللغة العربية: **مجموعة المصطلحات العلمية والفنية**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٦٠م.

٥٢. المجمع اللغوي، المجلد الخامس،المطبعة الأميرية،١٩٧٣م.

٥٣. منير، وليد: **آليات التداخل في النص** ، دار الاستشارات الثقافية ، مصر ، القاهرة ، ١٩٩٢م.

٥٤. موسوعة المورد، منير البعلبكي، ١٩٩١ م.

٥٥. موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية.

٥٦. مونرو، توماس: **التطور في الفنون**، ترجمة عبد العزيز توفيق، ج ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٧٢م.

٥٧. النصير، ياسين: **إشكالية المعنى في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

٥٨. نوبلر، ناثان: **حوار الرؤية**، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.

٥٩. نورتن، ف.هـ: **الخزفيات للفنان الخزاف**، ترجمة سعيد الصدر، دار النهضة المصرية، ١٩٦٥م.

٦٠. نورتن، ف.هـ: **الخزفيات للفنان الخزاف**، ترجمة سعيد الصدر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.

الرسائل العلمية:

١. أبو الأسعاد، مروة محمد: **القيم التشكيلية والتعبيرية لتناول الشريحة في الخزف الحديث والإفادة منها في تدريس الخزف**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦م.

٢. أبو الخير، حسين عزت: **الإضاءة وسيلة تشكيل**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، الإسكندرية، ١٩٧٦م.

٣. البصري، إيلاف سعد: **وظيفة الإبلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة**، رسالة ماجستير منشورة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨م.

٤. ثروت ، عادل محمد : المفاهيم الفنية والفلسفية فيما بين فن التجهيز في الفراغ وفن الواقعية الجديدة كمدخل لإثراء التعبير في التصوير ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ،جامعة حلوان ،٢٠٠١م.

٥. جمال الدين، حسين يسري محمد: **أساليب فنية حديثة في الإضاءة الصناعية المستخدمة في الأستوديو التلفزيوني**، رسالة ماجستير ، كلية الفنون التطبيقية، القاهرة، ١٩٨٢م.

٦. داود، دعاء أحمد عبد الحميد: **دراسة أعمال خزافين مصريِّين معاصِرين، والإفادة منها في إبداعات خزفية للفن والحياة، وأثر ذلك في مجال التربية الفنية**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦م.

٧. الدسوقي،متولي إبراهيم:**السمات البنائية في الخزف المعاصر**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٣م.

٨. الدمراني، أحمد أبو زيد: **إثراء أسطح الأشكال الخزفية جماليًّا باستخدام تقنيات تجمُّع الطلاء الزجاجي في ضوء الاتجاهات الفنية المعاصرة**، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة،

٢٠٠٧م.

٩. الدمرداش،حسني احمد محمد،**المشغولات الفنية القائمة على توليف الخامات في سيناء**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان،١٩٨٥م.

١٠. السويفي،مرفت حسن:**إستخدام جماليات وتقنيات الخزف الحديث لإبتكار أشكال خزفية**،رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان،١٩٩٦م.

١١. السيد،هدى أحمد زكي: **المفهوم التجريبي في التصوير الحديث وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٩م.**

١٢. الصادق،هدى عبدالحفيظ:**القيم الفنية في أعمال خزافي التربية الفنية وأثرها في تدعيم مفهوم التربية الفنية**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٥م.

١٣. الصالح، منال صالح عثمان: **استحداث جداريات خزفية معاصِرة مستمدة من التراث السعودي والإفادة منها في مجال الخزف**، رسالة دكتوراه، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية، جدة، ٢٠١٠م.

١٤. طه، يوسف طه: **التأثيرات الجمالية لمتغيرات التقنية اليدوية على الشكل الخزفي**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٩م.

١٥. عثمان، محروس أبو بكر: **سمات الخزف الحديث، والإفادة منها في تدريس الخزف لمعلم التربية الفنية**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨م.

١٦. عثمان، نجية عبد الرازق: **أساليب التوليف كمدخل تجريبي لتدعيم القيم الفنية والتعبيرية في مجال الخزف بكلية التربية الفنية**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٧. غنيم، صفيناز زكي: **المتحف المفتوح بجدة، وأثره على مستوى التذوُّق لدى طالبات المرحلة الثانوية**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة أم القرى، ١٤١٤هـ.

١٨. الغوري، هناء محمد: **القيم الفنية للخزف النحتي المعاصِر، ودَورُه في تدريس الخزف**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠١م.

١٩. قاسم، محمود بشندي: **دور التقنية في تحقيق المفاهيم الفنية في النحت الحديث**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٧م.

٢٠. قطب، محمد إسحاق: **المفهوم الجمالي لتناوُل الخامة في النحت الحديث، وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية في أعمال طلاب كلية التربية الفنية**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٤م.

٢١. كشك، إخلاص حسين: **وحدة القيم الفنية والعناصر الشكلية من الخزف الإسلامي في القرنين ١٣-١٤**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٢م.

٢٢. محمود، محمد:**الإتجاهات الفنية الحديثة وأثرها في تحديث المفهوم الخزفي لدى طلاب كلية التربية الفنية**،رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٩م.

٢٣. مصطفى، نادر السيد نظمي: **المفاهيم الجمالية للتقنية في فن الخزف المعاصر**، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م.

٢٤. منير الدين،أميرة عبدالرحمن،**أثر إستخدام ثلاثة أساليب تدريسية في تدريس مقررات الأشغال الفنية على إكساب الطالبات القيم الفنية التشكيلية والمهارات الأدائية الوظيفية بجامعة أم القرى**،رسالة دكتوراه،كلية التربية الفنية،جامعة أم القرى،١٤٢١هـ.

المجلات والبحوث العلمية :

١- إبراهيم، عبد الرحيم: **فنون الحركة والضوء لتحقيق الزمن في الفن الحديث**، مجلة علوم وفنون، جامعة حلوان، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٩٢م.

٢- حيدر، نجم: **علم الجمال: آفاقه وتطوره**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط٢، بغداد، ٢٠٠١م.

٣-الشال، مها محمود النبوي: **الجوانب التقنية للخزف، وملاءمتها للتعليم الأساسي في مصر**، صحيفة التربية، العدد الأول، رابطة خريجي معاهد وكليات التربية، القاهرة، ١٩٨٢م .

٤- شموط، عز الدين: **مقال بعنوان: واقع الفن التشكيلي المعاصِر في الغرب وأزمته الراهنة**، مجلة الحياة التشكيليّة، تصدرها وزارة الثقافة، دمشق، العدد (٥٥-٥٦)، ١٩٩٤م.

٥- عرابي، أسعد: **تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة**، جريدة الفنون، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٤، الصادر في إبريل نيسان ٢٠٠١م.

٦- القلماوي، سهير: **أزمة الفن في عالمنا المتغير**، مجلة الهلال، دار الهلال، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٧١م.

٧- كامل، عادل: **الحداثة وتحولات أنظمة الأشكال في الخزف العربي المعاصر**، مجلة الحكمة، بيت الحكمة، العدد (٤١)، بغداد، ٢٠٠٦م.

٨- لمعي، جمال: **التراث والتعدُّدية الثقافية في فن ما بعد الحداثة**، خطة عمل مستقبلية لكليات الفن

والتربية الفنية في العالم العربي، كتاب المؤتمر العلمي السابع للتربية الفنية، القاهرة، ١٩٩٩م.

مواقع شبكة الانترنت والمقالات المنشورة :

١- استديو الخزف البريطاني،٢٠٠٨م.

http://www.studiopottery.co.uk/images/Simonetta/Berruti

٢- حسن، محمد كامل: **أحكام التجاور** ، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ١٩٩٩م.

http://wehda.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName

٣- خزعل،حميد إسماعيل، **التجديد في الرؤية البصرية والفكرية للخزف الكويتي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ٢٠٠٣م.

http://univers-art.arabfunart.com/kuwaiti_pottery.html

٤- سيف،هدى سعيد:**التطور في الفنون**،جريدة الإتحاد،الإمارات العربية المتحدة،٢٠١٠م.

http://www.alittihad.ae/columnsdetails.php

٥- العبيدي، محمد جاسم: **مفهوم التجاور والتداخل وأثره في العمل الفني**، مركز النور الثقافي الإلكتروني،العراق،٢٠١٠م.

http://www.alnoor.se/article.asp?id=٧٣٧٢٩

٦- عثمان، عادل محمد ثروت: **مفهوم ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي**، جامعة الملك سعود، الرياض، ٢٠٠٧م.

http://faculty.ksu.edu.sa/٧٤٣٣٢/Pages/article١.aspx

٧- عمر، معتز: **تعريف المفهوم**، صحيفة الحوار المتمدِّن الإلكترونية، العدد (٢٢٢٧)، ٢٠٠٨م.

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=١٢٨٨٧٥

٨- موقع بينالي الخزف في اليابان، ٢٠٠٨م.

http://www.ceramics.tpc.gov.tw/biennale٢٠٠٨/en/w٠٦٣.html

٩- موقع بينالي الخزف في تايوان، ٢٠٠٨م.

http://picasaweb.google.com/blancheho/TaiwanCeramicsBiennale#٢٠٠٨

١٠- موقع تسويقي يضم مجموعة من المقتنيات والتحف والأعمال والخزفية النحتية، ٢٠٠٩م.

http://www.artglass-pottery.com/lemke-pottery-large-inch-raku-handled-vessel-p-٢٧٤١.html

١١- موقع تسويقي لمجموعة من الأعمال الحرفية، ٢٠١٢م.

http://dailyartmuse.com/?s=circle&paged=٢

١٢- موقع تسويقي يضم مجموعة من الأعمال الخزفية المعاصرة.٢٠٠٩م.

http://www.lushlee.com/٠٨/٢٠٠٩/cut-series-porcelain-lamps

١٣- موقع خاص بمعرض الخزف المعاصر لمجموعة من الفنانين والمهندسين،٢٠١١م.

http://www.cocobolodesign.com/index٢.htm

١٤- موقع خاص بالفن الحديث والمعاصر يضم مجموعة من الفنانين الخزافين وأعمالهم الفنية،٢٠٠١م.

http://www.loveedfinearts.com/thb_hughto.html

١٥- المعرض الدولي الرئيسي للخزف، ٢٠١٢م.

http://www.ceramics.org.uk/home.php

١٦- موقع شخصي للمصممين دومينيك وفرانسيس بروملي،٢٠٠٩م.

http://www.scabetti.co.uk

١٧- موقع شخصي للفنان الخزاف ديفيد ماكدونالد،٢٠١١ م.

http://limberlostpottery.com/home.htm

١٨- موقع شخصي للفنان حازم الزعبي .

http://www.alzubi.com

١٩- موقع شخصي للفنان روبرت كوبر،٢٠١٢ م.

http://www.robertcooper.net

٢٠- موقع شخصي للفنانة ريبيكا هاتشينسون .

http://www.rebeccahutchinson.com

٢١- موقع شخصي للفنانة سندي ويفير، ٢٠١٢م.

http://www.clwpottery.com

٢٢- موقع شخصي للفنان غيل ماركيوسز.

http://www.gmceramicart.com/images/gal١.curls.jpg

٢٣- موقع شخصي للفنان مارك ليوثولولد.

http://www.marcleuthold.com

٢٤- موقع شخصي للفنانة نانسي مككروسكي، ٢٠٠٨ م.

http://www.nancymccroskey.com/murals.html

٢٥- موقع عن الخزف المعاصر ،٢٠١٢م.

http://www.criticalceramics.org/category/ceramics

٢٦- موقع الفنون التشكيلية الأمريكية للتسويق، ٢٠٠٨ م.

http://fineartamerica.com/featured/٧٨١-٧٨٠-jerry-rhodes.html

٢٧- معلا، طلال،موسوعة الفن التشكيلي العراقي، **جلجامش - اجنحة الطير والنار** ، كتابات عن معرض الفنان وسام الحداد، ٢٠٠٧م.

http://www.iraqfineart.com/martic.php?id=٧٣

٢٨- موقع مدونة تهتم بالفن التشكيلي،هيفاء ابراهيم،٢٠١١م.

http://haifaali.blogspot.com

٢٩- موقع مدونة، **مقال عن الفن والتراث**، نجوى عبود ،٢٠٠٨م.

http://houratik.maktoobblog.com/١١٩٥٠٠٣

٣٠- موقع وزارة الثقافة، قطاع الفنون التشكيلية ٢٠٠٧ م.

http://www.fineart.gov.eg/Default.aspx?PageK=١

٣١- اليازجي،ندرة:**العلم والحكمة ومصير الإنسان**،مكتبة معابر الإلكترونية،الإصدار العاشر،سوريا،٢٠٠٣م.

http://www.maaber.org/indexa/al_dalil_yee.htm

